John Dewey, *Arta ca experienţă*

1.Fiinţa

Având în vedere una dintre perversitaţile ironice care apar deobicei in decursul unei afaceri, existenţa operelor de artă de care depinde formarea unei teorii estetice a devenit o piedica a teoriilor despre ele insele. Dintr-un motiv anume, aceste opere sunt obiecte care există având o reprezentare exterioară, materială. In concepţia uzuala, opera de artâ este deobicei identificata cu elementul arhitectural, cartea, pictura, ori statueta, în existenţa sa separată de experienţa umană. Deoarece adevarata operă de artă înseamna ceea ce aceasta săvârşeşte în trăirea receptorului, rezultatul nu este favorabil înţelegerii ei. In plus, perfecţiunea unora dintre aceste articole , prestigiul pe care îl poseda datorită unei lungi istorii de necontestată admiraţie, creeaza convenţii care conduc către o înţelegere nouă a operelor de artă. Când un obiect de artă obţine statutul de "clasic", devine oarecum izolat de condiţiile omeneşti în care a fost adus in fiinţă şi de consecinţele umane care l-au generat in experienţa de viata reală.

Atunci când obiectele artistice sunt separate de ambele condiţii, ale originii si ale operării in experienţă, un zid este construit in jurul lor, zid care obturează aproape complet semnificaţia lor generala, cu care teoria estetica opereaza. Arta este redusa la un domeniu separat, unde este despărţita de acea asociere cu substanţele si ţelurile oricărei forme de efort, suferinţă si realizare omenească. O prima sarcină este astfel impusa celui care işi asuma sa scrie despre filosofia artei. Această sarcina este aceea de a reconstitui continuitatea dintre formele intensificate si perfecţionate ale experienţei – operele de arta-, şi evenimentele de zi cu zi, faptele şi suferinţele care sunt universal cunoscute drept experienţa. Vârfurile montane nu plutesc nesusţinute; nici măcar nu se proptesc pe scoarţa terestră; ele *sunt* pământul într.-una dintre manifestările sale. Este sacina acelora procupaţi cu teoria pământului, geografii şi geologii, să facă acest fapt evident in toate implicaţiile sale. Teoreticianul care ar avea de-a face filosofic cu artele frumoase are o sarcină asemănătoare de indeplinit.

Dacă cineva doreşte sa-şi asume această poziţie, chiar şi numai sub forma unui experiment temporar, va observa că urmeaza o concluzie cel puţin surprinzătoare. Pentru a înţelege semnificaţia obiectelor de artă, trebuie să le dăm uitarii pentru un timp, să ne indreptăm atenţia de la ele către forţe si condiţii de experienţa pe care nu le considerăm în mod obişnuit ca fiind estetice. Trebuie să ajungem la teoria artei prin mijloacele unei digresiuni. Teoria este preocupată cu înţelegere, bună cunoaştere, nu fără exclamaţii de admiraţie si stimularea acelei explozii emoţionale deseori numita apreciere. Este foarte posibil să iţi placă florile in forma lor colorată si aroma lor delicată, fără să ştii nimic

despre plante teoretic. Însă dacă cineva işi propune să *înţeleagă* înflorirea plantelor, se angajează să afle câte ceva despre interacţiunea solului, aerului, apei si razelor solare care condiţioneaza cresterea plantelor.

Parthenonul este o extraordinară operă de artă, printr-un consens general. Totuşi el are valoare estetică doar pentru că lucrarea devine o experienţă pentru fiinţa umană. Şi, dacă cineva işi doreşte să treaca mai departe de plăcerea personala spre formarea unei teorii despre acea republică artistică din care clădirea face parte, cineva trebuie sa fie dispus la un moment dat, în reflecţiile sale să se întoarca de la aceasta la neastâmpăraţii, demonstrativii, extrem de sensibilii cetăţeni atenieni, cu simţ civic identificat cu o cultură religioasă civică, în a căror experienţă templul a fost o exprimare, şi care au construit-o nu ca pe o operă de artă ci ca pe o comemorare civică. Întoarcerea la ei este ca la fiinţe umane care au avut nevoi ce au constituit necesitatea clădirii şi care au fost infăptuite spre implinirea în aceasta; nu este o examinare cum ar putea fi cea realizată de un sociolog in căutarea materialului relevant scopului său. Acela care se angajează să teoretizeze experienţa estetica încorporată in Parthenon trebuie sa realizeze în gand ceea ce aveau in comun oamenii în a căror viată a intrat, ca şi creatori cat şi ca cei care au fost multumiţi de el, cu cei contemporani nouă.

Pentru a înţelege estetica în forma sa finală şi aprobată, trebuie să începem cu ea neprelucrată; în evenimentele şi scenele care menţin captive urechile şi atenţi ochii unei persoane, trezindu-i interesul şi făcându-i plăcere pe măsură ce priveşte şi ascultă: lucrurile atractive care ţin mulţimea în picioare - pompă de incendiu grăbindu-se; maşinăriile adâncind găuri enorme în pământ; omul-muşca căţărându-se pe clopotniţa-ruină; bărbaţii rămăşi la mare ianltime în aer pe grinzi, aruncând şi prinzând fulgere înflăcărate. Sursele artistice în experienţă umană vor fi învăţate de acela care vede cum încordată graţie a mingii de redare infectează mulţimea privitoare; care notează încântarea soţiei când îşi îngrijeşte plantele, şi atentul interes al soţului ei la menţinerea peticului verde de pământ din faţă casei; ardoarea privitorului înteţind lemnele arzând pe vatră, la vederea flăcărilor ţâşnind şi a cărbunilor sfărmându-se. Aceşti oameni, întrebaţi fiind de motivul acţiunilor lor, vor da, fără îndoială, răspunsuri rezonabile. Bărbatul care înteţea aşchiile lemnului arzând ar spune că a făcut-o pentru a ajută focul să ardă mai tare; însă el nu este nicidecum mai puţin fascinat de colorată dramă a schimbării desfăşurată înaintea ochilor săi şi în mod imaginar ia parte la ea. El nu rămâne un spectator indiferent. Ceea ce a spus Coleridge despre cititorul de poezii este adevărat în felul sau pentru toţi cei care sunt cu bucurie absorbiţi de activităţile lor mentale şi trupeşti: „Cititorul ar trebui să fie purtat înainte, nu doar sau în principal de impulsul mecanic al curiozităţii, nu de nestăpânita dorinţă de a ajunge la final, ci de plăcută activitate a călătoriei în sine."

Mecanicul inteligent antrenat în munca sa, interesat de a o face bine şi de a găsi o satisfacţie în ea, având grijă de materialele şi sculele sale cu veritabilă afecţiune, este de fapt angajat artistitic în ceea ce lucrează. Diferenţă dintre un astfel de muncitor şi un nepriceput şi neglijent lucrător, este la fel de mare atât în prăvălie, cât şi în atelier. Deseori produsul poate nu face apel la simţul estetic al acelora care îl folosesc. Vină, oricum, este adesea nu atât a celui care munceşte cât a condiţiilor de piaţă pentru care este proiectat produsul. Condiţiile şi oportunităţile au fost diferite, lucrurile semnificative atât pentru ochi cât şi cele produse ar fi făcute de către meseriaşi timpurii.

Atât de vaste şi subtil pătrunzătoare sunt ideile care fixează artă pe un piedestal indeparat, încât mulți cred că o persoană ar fi mai degrabă dezgustată decât încântată dacă i s-ar spune că i-au făcut plăcere activitățile recreatoare de rutină, cel puțin în parte, datorită calităților lor estetice. Artele care astăzi au cel mai mare dinamism pentru persoană de mijloc sunt lucruri pe care nu le interpretează că fiind artistice: spre exemplu, filmul, muzică jazz, benzile desenate, şi, prea des, articolele din ziare despre poveşti de dragoste, crime şi abuzurile bandiților. Deoarece ceea ce se ştie despre artă este corelat cu ideea de muzeu şi galerie de artă, nestavilitul impuls spre experiențe plăcute în şine găseşte o piață în funcție de împrejurările de moment. De multe ori o persoană care protestează împotrivă conceptului de artă de muzeu, încă împărtăşeşte eroarea de la care izvorăşte această concepție. Binecunoscuta noțiune provine dintr-o separare a artei de obiectele experienței obişnuite pe care mulți teoreticieni şi critici se mândresc că o stăpânesc şi chiar că au elaborat-o. Vremurile în care obiectele distinse şi selecte sunt în legătură strânsă cu produsele uzuale sunt acelea în care aprecierea trecutului este mai frecvență şi mai acută. Atunci când, din cauza distanțării lor, obiectele recunoscute de către cunoscători că fiind opere de arte frumoase păreau inconsistente oamenilor obişnuiți, lăcomia esteticii este îndreptățite să caute ieftinul şi vulgaritatea.

Factorii care au glorificat artele frumoase urcându-le pe un piedestal îndepărtat, nu apar în domeniul artei şi nici influența lor nu este limitată la artă. Pentru multe persoane o aură de venerație îmbinată cu fantezie cuprinde „spiritualul" şi „idealul", în timp ce „materialul" a devenit prin contrast un termen depreciativ , ceva ce trebuie explicat sau demn de scuzat. Factorii ce duc la acest rezultat sunt aceiaşi care au îndepărtat religia cât şi artele frumoase de scopurile obişnuite sau de viață socială. Aceste forțe au produs în istorie atât de multe dintre dislocările şi divizările vieții moderne şi totuşi acea artă nu a putut scăpa de influența lor. Nu este nevoie sa călătorim spre sfârşitul lumii, nici să ne intoracem multe milenii în urmă pentru a găsi oameni pentru care tot ceea ce intensifică sensul vieții curente este un obiect de intensă admirație. Cicatricile corporale, penele fluturande, robele de prost gust, ornamente strălucitoare din aur şi argint, de smarald şi jad, au format conținutul artelor estetice şi, probabil, fără vulgaritatea exhibiționistă care însoțeşte astăzi analogii săi. Ustensile domestice, mobilier de cort şi ptr casă covoare, carpete, borcane, vase, arcuri, sulițe, au fost lucrate cu atât de multă grijă încât astăzi le vânăm şi le oferim locuri de onoare în muzee de artă. Încă din propriul lor context istoric, asemenea obiecte erau îmbunătățiri aduse activităților uzuale. În loc de a fi aşezate într-un loc aparte, ele au fost folosite în acte de bravură, manifestări ale unor grupuri şi clanuri, cult al zeilor, de desfătare,de luptă, de vânătoare, şi în toate crizele ritmice care marchează fluxul existenței.

Dansul şi pantomima, sursele artei şi a teatrului, au înflorit ca parte a unor rituri şi sărbători religioase. Arta muzicală abundă în atingerea cu degetele a sforii întinse, în bătăile pieilor întinse, în suflatul în trestie. Chiar şi în peşteri, locuințele umane erau împodobite cu desene colorate care mențineau vii pentru simțuri experiențe trăite cu animalele care trăiau la o graniță atât de fină cu viață umană. Structurile care le adăposteau zeii şi instrumentele care le facilitau comerțul cu puteri sporite erau lucrate cu o finețe deosebită. Însă artele precum drama, muzica şi arhitectura astfel exemplificate nu aveau legătură exclusiv cu teatre, galerii, muzee. Erau parte a vieții însemnate a unei comunități organizate.

Viața colectivă manifestată în război, idolatrie, forul, nu cunoşteau o diviziuna între ceea ce era caracteristic acestor locuri şi acțiuni, şi artele care le-au adus culoare, grație şi demnitate. Pictura şi sculptura erau incluse arhitecturii, care era la rândul ei una cu scopul social căruia îi serveau clădirile. Muzica şi cântecul erau părți intime ale riturilor şi ceremoniilor în care era consumat scopul vieții sociale. Drama era o reînviere a legendelor şi istoriilor vieții colective. Nici măcar în Atena astfel de artă nu poate fi separată de această suprapunere cu experiența directă şi totuşi sa-şi păstreze caracterul semnificativ. Sporturile atletice, la fel ca şi teatrul, celebrau şi fortificau tradițiile de luptă şi de grup, instruind oamenii, comemorând victorii şi consolidând mândria civică caracteristică.

În asemenea condiții, nu e de mirare că grecii atenieni, când au reflectat asupra artei, şi-au format părerea că aceasta este un act imitativ, reproductiv. Există multe obiecții aduse acestei concepții. Însă popularitatea teoriei este mărturie a strânsei legături a artelor frumoase cu viața cotidiană; ideea nu ar fi luat naştere dacă ar fi fost luată în considerare separarea artei de interesele vieții uzuale. Dogma nu însemna că arta era literalmente o copie a obiectelor, ci că reflectă emoțiile şi ideile care sunt asociate cu instituțiile supreme a vieții sociale. Platon a simțit această legătură atât de puternic, încât l-a condus la ideea necesității cenzurării poeților, dramaturgilor şi muzicienilor. Poate că a exagerat atunci când a spus că o trecere de la stilul doric la cel lidian în muzică ar fi cu siguranță precursoare a degenerării civice. Însă niciun contemporan nu s-ar fi îndoit că muzică a fost o parte integrală a etosului şi a instituțiilor comunității. Ideea „artei de dragul artei" nu ar fi fost nici măcar înțeleasă.

Trebuie să fi existat atunci motive istorice pentru naşterea compartimentarii concepției de „arta frumoasa". Muzeele şi galeriile din zilele noastre în care opere de artă valoroase sunt înlăturate şi depozitate ilustrează unele dintre cauzele care au contribuit la scindarea artei în locul găsirii unui slujitor precum un templu, for şi alte forme asociate vieții. O istorie instructivă de artă modernă ar putea fi scrisă în termeni ai formării în mod distinctiv a instituțiilor moderne precum muzeele şi galeriile de expoziții. Aş putea puncta câteva fapte remarcabile. Majoritatea muzeelor europene sunt, printre alte lucruri, monumente comemorative ale naşterii naționalismului şi imperialismului. Fiecare capitală trebuie să aibă propriul sau muzeu de pictură, sculptura etc., dedicată parțial expunerii măreției trecutului istoric şi, pe de altă parte, expunerii pradei adunate de monarhii săi în cursul cuceririi altornatiuni; de exemplu, cumulul de trofee ale lui Napoleon pe care le găsim în Luvru. Ele sunt mărturie ale legăturii dintre scindarea modernă a artei şi naționalism şi militarism. Fără îndoială această legătură a servit pe timpuri unui scop util, ca în cazul Japoniei, care, când era în plin proces de occidentalizare, a salvat multe dintre comorile artistice prin naționalizarea templelor care le conțineau.

Dezvoltarea capitalismului a reprezentat o puternică influența în dezvoltarea muzeelor ca adăposturi adecvate pentru operele de artă, şi în promovarea ideii că acestea sunt izolate de viața obişnuită. „Proaspat imbogatitii", care sunt un important produs secundar al sistemului capitalist, s-au simțit în mod special obligați să se înconjoare de opere de artă care, fiind rare, sunt şi costisitoare. General vorbind, colecționarul tipic este capitalistul tipic. Ca mărturie a bunei poziții în domeniul cultural înalt, el îşi procură picturi, statuete şi bijuterii artistice, precum îndatoririle şi depozitele bancare îi certifica poziția economică.

Nu doar indivizi, ci şi comunităţi şi naţiuni, îşi pun în evidenţa bunul gust clădind teatre de operă, galerii, muzee. Acestea arată că o comunitate nu este întru totul absorbită de necesităţile materiale, deoarece îşi doreşte să-şi folosească câştigurile pentru protejarea artei. Înalţă aceste clădiri şi le culege conţinutul în timp ce construieşte o catredrala. Aceste lucruri reflectă şi stabilesc statutul cultural superior, în timp ce separarea de viaţă obişnuită reflectă faptul că ei nu fac parte dintr-o cultura nativă şi spontană. Sunt un fel de replica a unei atitudini făţarnice, etalată nu faţă de persoane atare ci faţă de interese şi preocupări care absorb majoritatea timpului şi energiei comunităţii.

Industria şi comerţul modern au un scop internaţional. Componenetele galeriileor şi muzeelor atestă dezvoltarea cosmopolismului economic. Mobilitatea comerţului şi a populaţiilor, datorată sistemului economic, a slăbit sau a distrus legătura dintre operele de artă şi spiritul căruia i-au fost odată expresia naturală. Pe măsură ce operele artistice şi-au pierdut aerul indigen, au căpătat un altul - acela a fi piese de artă frumoasă şi nimic mai mult. Mai mult, opere de artă sunt acum produse, că şi alte articole, pentru a fi comercializate. Patronajul economic al unor oameni puternici şi înstăriţi a încurajat de multe ori producţia artistică. Probabil multe dintre triburile sălbatice au avut Mecenele lor. Însă astăzi chiar şi această slabă legătură intimă socială este este pierdută în lumea impersonală comercială. Obiectele care în trecut erau valide şi pline de semnificaţii datorită locului pe care îl ocupau în într-o comunitate acum funcţionează izolate de condiţia lor originară. Prin acest fapt ele sunt deasemenea îndepărtate de experienţa uzuală, şi servesc ca distincţii de gust şi certificate ale unei culturi aparte.

Din cauza schimbărilor condiţiilor industriale artistul a fost împins la o parte de principalele valuri de interes activ. Industria a fost mecanizată şi un artist nu poate lucra mecanic pentru producţia de masă. El este mai puţin integrat decât odinioară în vălul normalităţii serviciilor sociale. Rezultă aşadar un „individualism" estetic aparte. Artiştii găsesc obligatoriu să se raporteze pe ei înşişi la muncă lor că un mijloc izolat de „auto-exprimare". Pentru a nu alimenta tendinţa forţelor economice, ei se simţ adesea obligaţi să-şi exagereze separatismul până la excentricitate. În consecinţă, produsele artistice căpăta un şi mai mare grad de independenţa şi esoteric.

Puneţi acţiunea tuturor acestor forţe laolaltă, şi condiţiile care creează prăpastia care există în general între producător şi consumator în societatea modernă acţionează în direcţia creării unui abis între experienţa obişnuită şi cea estetică. În final avem, ca adeverinţă a acestei prăpăstii, acceptată că fiind normală, filosofiile despre artă care o localizează într-o regiune nepopulată de nicio altă creatură , şi care accentuează dincolo de toate motivele caracterul pur contemplativ al esteticii. Confundarea valorilor pătrunde pentru a accentua separarea. Faptele întâmplătoare, precum plăcerea de a colecţiona, expune, a deţine sau a etala, simulează valori estetice. Criticismul este afectat şi el. Există multe ovaţii pentru minunile de apreciere şi gloriile frumuseţii transcendentale a artei, asimilate fără prea multă atenţie la capacitatea percepţiei estetice a concretului.

Scopul meu, în orice caz, nu este să mă angajez într-o interpretare economică a istoriei artelor, cu atât mai puţin să demonstrez că împrejurările economice sunt ori invariabil ori direct relevante pentru percepţie şi amuzament, sau chiar la interpretarea operelor de artă în şine. Este de menţionat că teoriile care izolează artă şi evaluarea să prin plasarea acestora plasându-le într-o lume proprie, deconectată de alte modalităţi de

experimentare, nu sunt inerente în obiect însă apar din cauza unor condiții străine specificabile. Incorporate fiind în instituții şi în obiceiurile de zi cu zi, aceste condiții operează efectiv deoarece lucrează atât de inconştient. Apoi teoreticianul presupune că acestea sunt implicite în natura lucrurilor. Totuşi, influența acestor condiții nu se limitează la teorie. După cum deja am specificat, afectează în profunzime aspecte ale vieții, îndepărtând percepții estetice care sunt ingrediente necesare ale fericirii, sau reducandu-le la nivelul compensării excitațiilor plăcute, dar efemere.

Chiar şi pentru cititorii care nu sunt de acord cu ce s-a spus, implicațiile relatării de-abia formulate poate fi utilă în definirea naturii problemei: aceea a redobândirii continuității exerientei estetice în procesul traiului cotidian. Înțelegerea artei şi a rolului sau în civilizație nu este perpetuată prin ovationarea să, nici prin preocuparea noastră exclusiv de la bun început cu opere de artă cunoscute ca fiind extraordinare. La înțelegerea pe care teoria o încearcă se va ajunge printr-un ocol; întorcându-ne la experiență obişnuitului sau la începuturile lucrurilor pentru a descoperi pentru a descoperi calitățile estetice pe care experiență le deține. Teoria poate debuta cu şi de la opere artistice cunoscute numai atunci când esteticul este deja compartimentat, sau doar atunci când opere de artă sunt aşezate deoparte în loc să fie celebrate. Chiar şi o experiență neprelucrată, dacă este una autentică, este mai potrivită pentru a da un indiciu asupra naturii intrinseci a experienței estetice decât un obiect pus deja deoparte față de orice alt mod de experiență. Urmând acest indiciu putem descoperi cum anume opera de artă se dezvoltă şi accentuează ceea ce este în mod caracteristic valoros în lucrurile care fac obiectul plăcerilor de zi cu zi. Produsul artistic va fi atunci văzut ca rezultând din recent, când înțelesul deplin al experienței uzualeeste exprimat, precum culoarea iese din gudronul de cărbune atunci când li se aplică un tratament special.

Multe teorii despre artă deja există. Dacă exista o justificare pentru propunerea a încă unei filosofii a esteticii, aceasta trebuie găsită într-un nou mod de abordare. Fuziunile şi permutările dintre teorii deja existente pot fi cu uşurință aduse mai departe de către cei astfel orientați. Însă, după părerea mea, problema cu teoriile deja existente este aceea că acestea pornesc de la o compartimentare deja făcută, sau de la o concepție a artei care o „spiritualizeaza" îndepărtând-o de la obiectele exeprientei concrete. Alternativa, în orice caz, la o astfel de spiritualizare nu este o degradare şi o materializare a operelor de artă frumoasă, ci o concepție care dezvăluie modul în care aceste opere idealizează calități găsite în experiență uzuală. Dacă operele de artă ar fi situate în mod direct într-un context uman de apreciere populară, ar prezenta mai mult interes decât au în condițiile în care teoriile artistice compartimentate câştigă aprobarea generală.

O idee legată de arta frumoasă care porneşte de la legătura ei cu calitățile constatate ale vieții obişnuite va fi în măsură să indice factorii şi forțele care favorizează dezvoltarea normală a activităților umane uzuale spre fapte de valoare artistică. Va fi deasemenea capabilă să sublinieze acele condiții care împiedică dezvoltarea sa normală. Scriitori asupra teoriei estetice ridica deseori întrebarea dacă filosofia estetică poate ajuta în cultivarea aprecierii estetice. Întrebarea este o ramură a teoriei generale despre criticism , care, cred eu, eşuează în împlinirea funcției sale dacă nu specifică ce anume să căutăm şi ce trebuie să găsim în obiectele estetice concrete. Însă, în orice caz, putem spune sigur că o filosofie a artei este sterilă dacă nu ne face conştienți de funcția artei în relația cu alte moduri de trăire, dacă nu arată de ce această activitate este atât de

neadecvat realizată , şi dacă nu sugerează condiţiile în care funcţia ar fi îndeplinită cu succes.

Paralela manifestării operelor de artă în afara trăirilor obişnuite cu transformarea materialelor brute în lucruri valoroase poate părea nemeritată pentru unii, dacă nu o reală încercare de a reduce oparele de artă la statutul de articole manufacturate întru scopuri comerciale. Ideea, oricum, este că niciun elogiu extatic al unei lucrări terminate nu poate asista de unul singur la înţelegerea sau generarea unor asemenea lucrări. Te poţi bucura de flori fără să ai cunoştinţe despre interacţiunea solului, aerului, umidităţii şi a seminţelor a căror rezultat sunt. Însă nu pot fi înţelese fără să luăm în considerare aceste interacţiuni - şi teoria este o problema de înţelegere. Teoria se preocupa cu descoperirea naturii producerii operelor de artă şi a plăcerii perceperii lor. Cum se face că acţiunile şi lucrurile făcute zi de zi se transformă în acea formă de creare cu adevărat artistică? Cum de desfătarea noastră de zi cu zi în faţă unor scene şi situaţii se transformă în acea satisfacţie aparte care asistă experienţă ce este puternic estetică? Acestea sunt întrebările la care teoria trebuie să răspundă. Răspunsurile nu pot fi găsite, decât dacă ne dorim să găsim mugurii şi rădăcinile în problemele de experienţă pe care nu le privim deocamdată că estetice. Descoperind aceste rădăcini active, putem urma cursul dezvoltării lor până la cele mai înalte forme de arta rafinată şi finalizată.

Creşterea florilor şi a plantelor este un lucru banal pe care nu îl putem controla fără să le înţelegem condiţiile care le-au cauzat. Ar trebui să fie doar o banalitate şi faptul că înţelegerea estetică - cea separată de pura plăcere personală- trebuie să înceapă cu solul, apa şi lumina din care lucrurile răsar admirabil în mod estetic. Şi aceste condiţii sunt condiţiile şi factorii care fac dintr-o experienţă obişnuită una completă. Cu cât recunoaştem mai adânc acest lucru, cu atât ar trebui să ne surprindem confruntându-ne cu o problemă mai degrabă decât cu o soluţie finală. *Dacă* calităţile estetice şi artistice sunt implicite in fiecare experienţa obişnuita, cum ne putem explica cum si de ce deobicei greş în a deveni explicită? De ce pentru foarte mulţi pare a fi o importare dintr-o lume străină si estetică sinonimă cu ceva artificial?

Nu putem răspunde acestor întrebări mai mult decât putem trasa dezvoltarea artei în afara experienţei de zi cu zi, decât dacă avem o idee clară şi coerentă despre ce vrem să spunem prin „experienta obisnuita”. Din fericire, drumul către o asemenea idee este deschis şi bine semnalizat. Natura experienţei este determinată de condiţiile esenţiale ale vieţii. În timp de omul este altceva decât pasăre şi brută, el împărtăşeşte funcţiile vitale de bază cu acestea şi trebuie să se adapteze la fel dacă oreste să îşi continue viaţă. Având aceleaşi nevoi vitale, omul deviază mijloacele prin care respiră, se mişcă, arată şi ascultă, chiar şi creierul cu care îşi coordonează simţurile şi mişcările, faţă de strămoşii săi animali. Organele prin care se menţine în viaţă nu sunt doar ale sale, ci prin bunăvoinţa luptelor şi realizărilor unui lung şir de strămoşi animali.

Din fericire o teorie a locului pe care îl ocupă estetică în trăirea noastră nu btrebuie să se piardă în detalii minuţioase atunci când începe cu experienţă în formă să elementară. O schiţă în mare este suficientă. Prima mare constatare este aceea că viaţă are loc într-un mediu; nu numai în el ci datorită lui, prin interacţiunea cu acesta, Nicio creatură nu trăieşte cu totul în interiorul pielii ei; organele sale subcutanate reprezintă mijloace de conectare la ceea ce se extinde mai departe de limitele corporale, şi la care,

pentru a trăi, trebuie să se adapteze, atât prin acomodare şi apărare cât şi prin competiție. În orice moment, ființă vie este expusă pericolelor din jurul sau, şi în orice moment trebuie să se bazeze pe ceva din apropierea să pentru a-şi satisface nevoile. Viață su destinul unei vietăți sunt legate de interschimburile pe care le are cu mediul, nu extern ci în cel mai intim mod.

Mârâitul unui câine ghemuit asupra hranei sale, urletul său în impas şi singurătate, datul din coadă ca răspuns prietenului său uman, toate acestea sunt expresii ale implicării unei vietăți într-un mediu natural care îl include şi pe om alături de animalele pe care le-a domesticit. Fiecare nevoie, să spunem setea după aer curăț sau mâncare, este o lipsă care denotă cel puțin o absența temporară a adaptărilor adecvate la mediul înconjurător. Însă este de asemenea o necesitate o străbatere a mediului pentru a repară lipsă şi a înapoia adaptarea prin clădirea cel puțin a unui echilibru temporar. Viață însăşi constă în faze în care organismul odată cu trecerea timpului şi revine apoi în armonie cu mediul - ori pri efort ori printr-o întâmplare fericită. Şi, în dezvoltarea vieții, recuperarea nu este niciodată o simplă întoarcere la o stare anterioară, deoarece este îmbogățită de starea de dizarmonie şi rezistentă pe care a trecut-o cu bine. Dacă discrepanța dintre organism şi mediu este prea evidența, ființă moare. Dacă activitatea nu îi este sporită de înstrăinarea temporară, pur şi simplu subzista. Vitalitatea sporeşte atunci când când o cădere temporară constituie o tranziție spre un echilibru mai amplu al energiilor organismului cu acela al condițiilor în care trăieşte.

Aceste uzualitati biologice reprezintă mai mult decât atât; ele ating rădăcinile esteticii în experiență. Lumea e plină de lucruri care sunt indiferente şi chiar ostile vieții; Chiar procesele prin care viața este menținută tind să o scoată din angrenaj prin împrejurimile ei. Totuşi, dacă viața continuă şi dacă continuând se extinde, există în contrabalans mai mulți factori care se opun acestui lucru; există o transformare a acestora în aspecte diferențiate a unei vieți mai puternice şi mai pline de semnificații. Minunea organicului, a fundamentalului, adaptarea prin extindere (în locul celei prin contracție şi adaptare pasivă) are loc în momentul de față. Aici, în embrion, echilibrul şi armonia au ajuns prin ritm.Echilibrul se atinge nu în mod mecanic şi inert, ci datorită şi prin tensiune.

Există în natură, chiar şi în afara nivelului vieții, ceva mai mult decât simplă schimabre şi flux. Forma se naşte ori de câte ori se atinge un echilibru stabil, chiar dacă prin mişcare. Schimbările se leagă şi se susțin reciproc. Oriunde există coerență există şi rezistență. Ordinea nu se impune din afară însă este constituită din relațiile dintre interacțiuni armonioase pe care energiile şi le produc recproc. Deoarece este activă ordinea se dezvoltă de la sine. Urmează să includem în interiorul mişcării sale echilibrate o varietate de schimbări.

Ordinea nu poate fi decât admirabilă într-o lume amenințată în mod constant de dezordine - într-o lume în care vietățile pot continuă să trăiască doar profitând indiferent dacă ordinea există împrejurul lor, incorporând-o în ele înşile. Într-o lume ca a noastră, fiecare creatură vie atinge sensiblitatea şi primeşte ordinea cu sentimente armonioase ori de câte ori dacă găseşte o ordine potrivită în jurul ei.

Doar atunci când un organism ia parte la relațiile ordonate ale mediului său înconjurător îşi asigură stabilitatea esențială vieții. Şi atunci când participare vine după o fază de ruptură şi conflict, poartă în sine germenii unei desăvârşiri înrudite esteticii.

Ritmul de pierdere a integrării în mediul vital şi al recuperării uniunii nu doar persistă în om ci devine şi conştient de el; condițiile sale reprezintă material din care îşi

formează scopuri. Emoția este semnul conştient al unei rupturi, actuale sau iminenete. Disonanță este ocazia care induce reflecția. Dorința de restaurare a uniunii converteşte simpla emoție în interes asupra obiectelor ca formă de realizare a armoniei. Odată cu această realizare, materialul de reflecție este încorporat în obiecte ca sens al lor. Cum artistul se îngrijeşte în mod deosebit de etapă experentiala în care este împlinită uniunea, el nu evită momente de tensiune şi rezistența. El preferă să le cultive, nu de dragul lor ci datorită potențialului pe care îl deține, aducând în conştiință vie o experiență care este unitară şi totală. În contrast cu persoană a cărei scop este pur estetic, omul de ştiință este interesat de probleme, situații în care tensiunea dintre problemele de observație şi de gândire este marcată. Bineînțeles că îi păsa de certitudinea lor. Însă nu rămâne în ea; el trece la o altă problemă folosind o soluție obținută doar că pe o treaptă de trecere spre alte întrebări.

Diferența dintre estetic şi intelectual este astfel una a poziției în care accentul cade pe ritmul constant ce marchează interacțiunea ființei cu imprejurilmile sale. Însemnătatea finală în experiență a ambelor expresivități este aceeaşi, precum şi forma lor generală. Originala noțiune pe care un artist nu o gândeşte este rezultatul convertirii unei diferențe de ritm şi intensitate într-o diferență în sine. Gânditorul are momentul său estetic când ideile sale încetează a fi simple idei şi devin sensuri integrate ale obiectelor. Artistul are problemele sale şi gândeşte precum lucrează. Însă gândul sau este icorporat imediat pe măsură ce lucrează. Din cauza finalității îndepărtate a muncii sale, comparativ cu artistul, omul de ştiință operează cu simboluri, cuvinte şi semne matematice. Artistul îşi exercită gândirea în mediul în care lucrează, şi condițiile se află atât de aproape de obiectul pe care produce, incât se transformă treptat in acesta.

Animalul nu este nevoit să proiecteze emoții în obiectele experienței sale. Natura este binevoitoare şi plină de ură, blândă şi posacă, agasantă şi comfortabila, cu mult înainte să fie calificată matematic sau măcar un conglomerat de calități „secundare" cum ar fi culorile şi formele lor. Dicționarul va informa pe oricine îl va consulta că utilizarea timpurie a unor cuvinte precum dulce şi amar nu era pentru a denotă caliati de simț ca atare ci pentru a deosebi lucruri ca favorabile şi ostile. Cum ar fi putut fi altfel? Experiența directă vine din natură şi din interacțiunile dintre oameni. În aceste interrelationari, energia umană se adună, este eliberată, limitată, frustrantă sau victorioasă. Există bătăi ritmice de dorință şi împlinire, pulsiuni de a face şi a fi reținute.

Toate interacțiunile care săvârşesc stabilitatea şi ordinea în învolburatul flux de schimbare reprezintă ritmuri. Există flux şi reflux, sistole şi diastole: schimbare ordonată. Acesta din urmă se mişcă în interiorul limitelor. Pentru a depăşi limitele stabilite există distrugere şi moarte, din care, oricum, se nasc noi ritmuri. Interceptarea proporționată a schimbărilor stabileşte o ordine care este spațială, nu doar modelată temporal: precum valurile mării, undele nisipului create de valurile ce se revarsă şi revin în mare, norii lânoşi şi negri. Contraste precum lipsă şi abundență, luptă şi realizare, ajustare după o neregulă deja înfăptuită, formează spectacolul în care acțiunea, simțirea, şi semnificativul sunt un întreg. Rezultatul este balansul şi contrabalansul. Acestea nu sunt statice, nici mecanice. Ele exprimă putere care este intensă datorită faptului ca sunt măsurate prin depăşirea rezistenței. Obiectele înconjurătoare sunt folositoare şi dăunătoare.

Există două tipuri de lumi ipotetice în care experiența de tip estetic nu ar apărea. Într-o lume formată din nimic altceva decât flux, schimbarea nu ar fi în creştere. Nu s-ar îndreptă spre un sfârşit. Stabilitatea şi repausul nu ar exista. Deasemenea este

adevărat, oricum, că o lume care este cu adevărat terminată, nu ar avea trăsături precum suspans şi criză, şi nu ar oferi nicio ocazie de analizare. Acolo unde totul este deja desăvârşit, nu există împlinire. Privim cu plăcere Nirvana şi o beatitudine cerească generală numai pentru că sunt proiectate pe fundalul unei lumi prezente plină de stres şi conflicte. Deoarece lumea actuală, această în care trăim, este o combinație de mişcare şi apogeu, de pauze şi reuniuni, experiență unei vietăți este capabilă de calitate estetică. Ființa pierde şi regăseşte echilibrul cu mediul în permanență. Momentul de trecere de la perturbație la armonie este acela ce intensifică viață. Într-o lume desăvârşită, somnul şi trezirea nu pot fi distinse. Într-una perturbata în totalitate, condițiile nu pot fi înfruntate. Într-o lume făcută după modelul nostru, momente de împlinire marchează experiență cu intervale de bucurie ritmată.

Armonia interioară este atinsă doar atunci când, prin anumite mijloace, se stabileşte în raport cu mediul. Când acest lucru se întâmplă pe baze altfel decât obiective, este iluzorie- în cazuri extreme până în punctul nebuniei. Din fericire pentru varietatea trăirilor, condițiile sunt stabilite în multe feluri- decise în ultima fază prin interes selectiv. Satisfaciile pot apărea prin şansa de contact şi stimulare; asemenea satisfacții nu sunt de disprețuit într-o lume plină de durere. Însă fericirea şi pacerea sunt altceva. Ele apar printr-o împlinire care ajunge în adâncurile ființei noastre- una care reprezintă o acordare a întregii noastre suflări la condițiile existenței. În desfăşurarea vieții, menținerea unei perioade de echilibru este în acelaşi timp inițierea unei noi relații cu mediul, una care aduce cu şine potențialul ca noi adaptări să fie realizate cu efort. Momentul consumării este deasemenea unul al unui nou început. Orice încercare de perpetuare dincolo de limitele bucuriei participării la vremurile de armonie şi împlinire constituie retragerea din această lume. Prin urmare indică decădere şi lispsa de vitalitate. Însă, printre perioade de perturbare şi conflict, rămâne amintirea ascunsă a unei armonii fundamentale, simțul care dă târcoale vieții, ca sentimentul de a fi întemeiat pe o stâncă.

Cei mai mulți muritori sunt conştienți că deseori apare o ruptură între prezent şi trecut şi viitor. Apoi trecutul atârnă că o povară; invadează prezentul cu un sentiment de regret, de oportunități ratate, şi de consecințe pe care la regretăm. Rămâne asupra prezentului că o opresiune, în loc să reprezinte un depozit de resurse cu ajutorul cărora să mergi cu încredere înainte. Însă ființa îşi adoptă trecutul. În loc să încerce să traisca dincolo de orice ar fi realizat în trecut, foloseşte succesele trecute pentru a umple prezentul. Fiecare experiență de viață îşi datorează bogăția acelui lucru pe care Santayana îl numeşte „reverberatii tacute”.

Pentru ființa pe deplin vie, viitorul nu este amenințător ci plin de speranță; el invaluieste prezentul că o aură. Este constituit din posibilități ce sunt simțite ca posibilități a ceea ce este aici şi acum. În viață care este cu adevărat trăită, totul se suprapune şi funcționează. Însă mult prea des trăim cu bănuieli legate de ce ne-ar putea aduce viitorul, şi sunt împărțite în interiorul nostru. Chiar şi atunci când nu suntem din cale afară de neliniştiți, nu ne bucurăm de prezent deoarece îl subordonăm lucrurilor ce ne lipsesc. Din cauza frecvenței abandonului prezentului în virtutea trecutului şi a viitorului, perioadele fericite ale unei experiență care acum este completă deoarece absoarbe amintiri din trecut şi anticipări ale viitorului, ajunge să constituie un ideal estetic. Doar atunci când trecutul încetează să creeze probleme şi anticipările viitorului nu perturbă, o ființă este în întregime unită cu mediul ei deci cu adevărat vie. Arta

celebrează cu o intensitate deosebită momentele în care trecutul se reimpune în prezent şi viitorul grăbeşte derularea evenimentelor actuale.

Pentru a cuprinde sursele trăirii estetice este, aşadar, necesar să recurgem la viaţa animală dincolo de scara umană. Activităţile vulpii, ale câinelui, şi ale sturzului pot fi considerate cel puţin mementor-uri şi simboluri ale acelei unităţi de experienţă pe care o fractionam atât de mult atunci când ne străduim să muncim, şi atenţia ne îndepărtează de lume. Animalul este pe deplin prezent, în toate acţiunile sale: în privirile sale precaute, în adulmecările ascuţite, în mişcările bruşte ale urechilor. Toate simţurile sunt îndreptate către „qui vive". Putem observa mişcarea contopindu-se în simţ şi simţul în mişcare- constituind acea graţie animală atât de dificil de concurat pentru fiinţa umană. Ceea ce fiinţă reţine din trecut şi ceea ce aşteaptă de la viitor operează ca directive în prezent. Câinele nu este niciodată savant sau academic; deoarece aceste lucruri apar doar atunci când trecutul este tăiat în conştient de prezent şi este considerat drept model demn de urmat sau un depozit pe care îl compune. Trecutul absorbit în prezent este dus mai departe; grăbeşte desfăşurarea lucrurilor.

O mare parte din sălbăticie este crudă. Însă, atunci când lumea sălbatică este mai vie ca oricând, aceasta este este cea mai atentă observatoare a lumii din jurul său şi mai plină de energie. În timp ce observă ceea ce este tulburat în jurul sau, această este, deasemenea, agitată. Observarea să reprezinra atât acţiune în curs de pregătire şi precauţie pentru ceea ce urmează. El este la fel de activ în întreagă să fiinţă atunci când priveşte şi ascultă precum atunci când îşi urmăreşte tiptil pradă sau se ascunde de un duşman. Simţurile sale sunt santinele de gândire nemijlocită şi avanposturi de acţiune, şi nu, aşa cum deseori se întâmplă în cazul nostru, simple cărări de-alungul cărora este strâns material pentru a fi depozitat pentru eventuale posibilităţi îndepărtate.

Nimic altceva decât ignoranţă este ceea ce duce către supoziţia că legătura artei şi percepţiei estetice cu experienţa semnifică o diminuare a semnificaţiei şi demnităţii acestora. Experienţă, în măsură în care este experienţă, este vitalitate sporită. Deoarece experienţă reprezintă împlinirea unui organism în luptele şi cuceririle sale într-o lume a lucrurilor, ea este arta pură. Chiar şi în formele elementare, rudimentare, conţine promisiunea acelei percepţii încântătoare, experienţa estetică. .

3.Fiinţa şi „lucrurile dincolo de inţelegerea noastră”

DE CE încercarea de a conecta lucrurile ideale şi înălţătoare ce ţin de experienţă cu rădăcinile vitale de bază este privită atât de des că o trădare a naturii lor şi o negare a valorii acesora? De ce această repulsie atunci când realizările de seamă în domeniul artelor frumoase sunt aduse în contact cu viaţă obişnuită, viaţă pe care o împărţim cu toate fiinţele? De ce este viaţa gândită că o chestiune de apetit redus, sau în cel mai bun caz un cumul de senzaţii brute, şi gata să se scufunde de la culmile cele mai înalte la nivelul de poftă trupească şi cruzime aspră? Un răspuns complet la această întrebare ar implica scrierea unei istorii de principii etice care ar prezenţa condiţiile ce au adus conţinut pentru corp fizic, teama de senzaţii, şi opoziţia dintre carne şi spirit.

Un aspect al acestei istorii este relevant în problemă noastră, ce merită cel puţin trecut în revistă. Viaţă instituţională a omenirii este marcată de dezorganizare. Dezordinea deobicei este ascunsă de faptul ca ia formă divizării statice în categorii, şi aceasta separare statică este acceptată ca fiind esenţa ordinii cât timp este atât de fixată şi acceptată că nefiind generatoare de conflicte deschise. Viaţă este compartimentată şi compartimentele instituţionale sunt clasificate în înalte şi joase; valorile lor, precum cele profane şi spirituale, materiale şi ideale. Interesele sunt legate între ele extern şi mecanic, printr-un sistem de verificări şi cântăriri. Deoarece religia, regulile morale, politică, afacerile au propriile lor compartimente, artă, deasemenea, trebuie să aibă propriul sau domeniu. Compartimentarea ocupaţiilor şi a intereselor aduce cu şine separarea acelui tip de activitate în mod obişnuit numită practică, de discernământ, de intuiţie, a imaginaţiei de execuţie, a scopului semnificant de muncă, a emoţiilor de gândire şi înfăptuire. Fiecare dintre aceste lucruri are, deasemenea, propriul loc inm care trebuie să se încadreze. Aceia care scriu anatomia experienţei apoi presupun că aceste divizări sunt inerente constituţiei fiinţei umane.

Din cauză că experienţa noastră s-a desfăşurat sub auspiciile condiţiilor economice şi instituţionale prezente, este foarte adevărat că aceste separări persistă. Doar

ocazional în viața oamenilor obişnuiți simțurile sunt bogate în sentimentul care provine realizarea adâncă a semnificațiilor intrinseci. Încercăm senzații precum stimuli mecanici sau sau stimulări nervoase, fără a avea un simț al realității ce se află în şi dincolo de ei: în mare parte din experiență noastră, simțurile noastre diferite nu se unesc pentru a „spune" o poveste comună şi extinsă. Vedem fără a simți; auzim, însă doar ca fapt secund, secund deoarece nu îl potențăm prin vedere. Atingem, însă contactul rămâne tangențial deoarece nu fuzionează cu calitățile simțului ce trec dincolo de suprafața. Folosim simțurile pentru a stârni pasiune însă nu pentru a îndeplini interesul înțelegerii, nu deoarece acel interes nu este potențial prezent în exercițiul simțirii ci din cauza că cedăm unor condiții de viață ce forțează simțul să rămână o excitație superficială. Prestigiul este rezervat acelora care îşi folosesc capacitățile mentale fără participarea corpului şi care acționează prin intermediul controlului corpurilor şi punerea la muncă a altora.

În aceste condiții, simțurile şi carnalul căpăta valențe negative. Moralistul, oricum, are un simț mai autentic al conexiunii intime a simțului cu restul ființei noastre decât un filosof şi psiholog profesionist, deşi simțirea acestor legături ia o direcție ce răstoarnă faptele potențiale ale existenței noastre în raport cu mediul. Psihologii şi filosofii au fost în ultima perioadă atât de obsedați de problema cunoaşterii încât au tratat „senzatiile" ca simple elemnte ale acesteia. Moralistul ştie că simțul este afiliat emoției, impulsului şi dorinței. Aşa că el consideră poftele trupeşti ale ochilor ca parte a cedării spiritului în fața carnalului. El identifică trupescul cu senzualul şi senzualul cu indecență. Teoria sa morală este greşită, însă cel puțin el este conştient că ochiul nu este un telescop imperfect creat pentru receptarea intelectuală a materialului în a aduce cunoaşterea obiectelor îndepărtate.

Cuvântul „simt" acoperă o gamă largă de conținuturi: senzorialul, senzaționalul, sensibilul, sentimentalul, împreună cu senzualul. Include aproape totul de la şocul fizic şi emoțional la simț în sine- acesta însemnând sensul lucrului prezent în experiența imediată. Fiecare termen se referă la o fază sau un aspect real al vieții unei creaturi organice aşa cum viața apare prin organele de simț. Însă simțul, fiind atât de direct incorporat în experiență încât devine propriul sau înțeles, este singura semnificație care exprimă funcția organelor de simț atunci când sunt purtate către împlinire. Simțurile sunt organele prin care ființa participă direct la condițiile lumii. În această participare variatele minuni şi splendori ale lumii sunt actualizate pentru el în calitățile pe care le trăieşte. Acest lucru nu poate fi opus actiuniideoarece aparatul motor şi voința însăşi sunt mijloacele prin care această participare este realizată şi direcționată. Nu poate fi opusă „intelectului", deoarece mitea este mijlocul prin care participarea este împlinită cu ajutorul simțului.; prin care semnificațiile şi valorile sunt extrase, reținute, şi puse mai departe în serviciul interschimbului ființei cu mediul ce-o înconjoară.

Experiență este rezultatul, semnul, şi recompensa a acestei interacțiuni a organismului cu mediul care, atunci când este împlinită, reprezintă o transformare a interacțiunii în participare şi comunicare. Deoarece organele de simț cu aparatul locomotor la care sunt conectate reprezintă mijloacele acestei participări, oricare derogație a acestora, practică sau teoretică,este la un moment dat cauza şi efectul unei experiențe de viață limitate şi stagnante. Opozițiile dintre trup şi mnte, suflet şi materie, spirit şi carnal, toate îşi au originea, fundamental, în teamă de ce-ar putea aduce viață de aici înainte. Reprezintă semne de retragere şi închistare. Deplina recunoaştere, aşadar, a continuității organelor, nevoi şi impulsuri de bază ale creaturii umane cu ai săi strămoşi

de origine animală,nu implică reducerea omului la nivelul de brută. Dimpotrivă, face posibilă schiţarea unui plan de bază al experienţei umane pe care este construită structură minunatei şi deosebitei experienţe a acestuia. Ceea ce este distinctiv la om face posibil pentru el sa pătrundă dincolo de nivelul animalelor. Deasemenea face posibil pentru el la înălţimi nemaiîntâlnite pe care unitatea dintre impuls, dintre creier, ochi ureche, ce este exemplificată in viaţa animala, semnificând-o cu semnificaţia conştientă a derivat din comunicare şi expresie deliberata.

Omul excelează în complexitatea şi minuţiozitatea diferentierilor. Acest fapt constituie necesitatea pentru multe alte relaţii exacte şi vaste printre constituenţii fiinţei sale. Relaţiile şi distincţiile astfel făcute posibile şi importante cum sunt, fac că povestea să nu se tremine aici. Există mai multe oportunităţi pentru rezistenţă şi tensiune, mai multe schiţe despre experimente şi invenţie, şi de aici înainte mai multă noutate în acţiune, o mai mare libertate şi adâncime a înţelegerii şi o creştere a intensutatii în simţire. Pe măsură ce un organism creşte în complexitate, ritmurile luptei şi ale consumului în relaţia sa cu mediul sunt variate şi prelungite, şi includ în sine o varietate nesfârşită de sub-ritmuri. Structurile vieţii sunt deschise şi îmbogăţite. Împlinirea este mai substanţială şi mai subtil umbrită.

Spaţiul devine astfel mai mult decât un gol în care să colinzi, dotat ici colo cu lucruri periculoase sau ce satisfac apetitul. Devine o scenă cuprinzătoare şi îngrădită în care sunt ordinate multiplele fapte şi supuneri la care omul se angajează. Timpul urmăreşte să fie ori vălul nesfârşit şi uniform ori succesiunea de puncte instantanee pe care au susţinut-o unii filosofi. Acesta, de asemenea, este mediul organizat şi organizator al refluxului ritmic şi curgerea impulsului expectant, mişcare derulată înainte şi înapoi, rezistenţă şi suspensie, cu împlinire şi consumare. Este o ordonare a creşterii şi maturizării- precum a zis James, învăţam să patinăm vară pentru dupe ce am început în iarnă. Timpul ca organizare în schimbare este creştere, iar creşterea semnifică că o gamă variată de serii de schimbare se angajează în intervale de pauză şi odihnă; de completări care devin punctele iniţiale ale noilor procese de dezvoltare. Precum solul, mintea e fertilizata în timp ce stă părăginita până când apare o noua explozie de flori.

Atunci când o rază de lumină luminează un peisaj, există o recunoaştere de un moment a obiectelor. Însă recunoaşterea nu este în sine un simplu punct în timp. Este culminarea focală a unor procese îndelungate şi încete de maturizare. Este manifestarea continuităţii unei experienţe temporale ordonate într-un climax instantaneu şi neaşteptat. Este la fel de lipsit de sens în izolare precum ar fi drama lui „Hamlet” limitată la o singură frază sau cuvand lipsit de context. Însă expresia „restul e tacere” este infinit pregnantă ca şi concluzie a dramei jucate prin dezvoltare în timp; aşa că ar putea fi percepţia de moment a unei scene naturale. Forma, aşa cum este ea în prezent în artele frumoase, este arta de a face clar ce este implicat în organizarea spaţiului şi timpului prefigurate în cursul fiecărei experienţe de viaţă în curs de dezvoltare.

Momente şi locuri, în ciuda limitării fizice şi a localizării strâmte, sunt încărcate cu acumulări de energie îndelung colecate. O întoarcere la o scenă din copilărie ce a fost lăsată cu mult timp în urmă inundă mintea cu o revărsare de amintiri şi speranţe înăbuşite. A vedea, a percepe, înseamnă mai mult decât a recunoaşte. nu se identifică ceva prezent în termenii unei deconectări trecute de acel ceva. Trecutul este adus în prezent pentru a extinde şi aprofunda conţinutul recentului. Este ilustrată translaţia unei continuităţi goale a timpului extern în ordine vitală şi organizare a experienţei.

Identificarea încuviințează şi trece mai departe. Sau defineşte un moment de trecere în izolare, marchează un punct mort în experienţă care este pur şi simplu completat. Întinderea la care procesul vieții în fiece zi sau oră este redus la situații etichetate, evenimente şi obiecte că „asa şi-asa" în simple succesiuni marchează stagnarea vietiice este o experienţă conştientă. Continuitățile realizate într-o formă individuală, discretă, sunt esența acesteia din urmă.

Arta este astfel prefigurată în procesul vieții. O pasăre îşi construieşte cuibul şi un castor ascunzătoarea atunci când presiunile interne organice cooperează cu materialele externe astfel încât cele dintâi sunt împlinite iar cel din urmă transformate cu o culminare satisfăcătoare. Am putea să ezităm să folosim cuvântul „arta", atâta timp cât ne îndoim de prezența intenției directive. Însă toate acțiunile deliberate, toate intențiile conştiente, cresc din lucruri ce odată au fost îndeplinite organic prin interacțiunea energiilor naturale. Dacă nu ar fi fost aşa, artă ar fi construită pe nisipuri mişcătoare, negare sau aer instabil. Contribuția distinctivă a omului este conştiință a relațiilor găsite în natură. Prin conştiință, el converteşte relațiile dintre cauză şi efect ce sunt găsite în natură în relații de mijloacesi consecință. Mai degrabă, conştiința însăşi reprezintă începutul unei astfel de transformări. Ceea ce a fost nimic altceva decât şoc devine o invitație; rezistența devine ceva de folosit ptr a schimbă aranjamentele deja existențe ale materiei; avantajele uşoare devin mijloace pentru executarea unei idei. În aceste operațiuni, o stimulare organică devine barieră de înțelesuri, şi răspunsurile motoare sunt schimbate în instrumente de expresie şi comunicare; nu mai sunt somple mijloace locomotoare şi recatie directă. Între timp, substratul organic rămâne fundația acceleratoare şi profundă. Separat de relația proceselor de conflict ritmic şi plinătate în viață animală, experiență ar fi fără design şi tipar. Separat de organele moştenite de la strămoşii animali, ideea şi scopul ar fi fără un mecanism de realizare. Artele primitive ale naturii şi vieții animalelor sunt atât de mult materialul şi, în linii mari, atât de mult modelul pentru realizările intenționale are omului, pe care minţile teoretice le-au imputat intenția conştientă în structura natură- omul, împărtăşind multe activități cu maimuța, are obiceiul să se gândească la recent ca imitând propriile performanțe.

Existența artei este dovada concretă a ceea ce tocmai a fost afirmat în mod abstract. Este dovada că omul foloseşte materiale şi energii ale naturii cu intenția de a-şi dezvolta viață, şi că face asta în acord cu structura sa interioară- creier, organe de simţ şi sistem muscular. Este dovada vie ca omul este capabil să restabilească conştient uniunea dintre simţ, nevoie, impuls şi acțiune caracteristice ființei. Intervenția conştiintei adauga regularitate, putere de selectare si redispozitie. Astfel arta variază în feluri nenumărate. Însă această intervenție duce deasemenea în timp la ideea artei ca o chestiune conştientă- cea mai importanta realizare intelectuală din istoria umanității.

Varietatea şi perfecțiunea artei în Grecia au condus gânditorii către formularea unei concepții generalizate a artei şi la a proiecta idealul unei arte a organizării activităților umane precum- arta politicii şi moralei concepute de Socrate şi Platon. Ideile designului, planului, ordinii, tiparului, scopului au ieşit la suprafață şi relația cu materialele au folosit realizării lor. Concepția omului ca ființă ce foloseşte arta a devenit baza distincției omului de restul naturii şi de legătura ce îl leagă de aceasta. Atunci când conceptul de artă ca trăsătură distinctivă a omului a fost făcut explicit, a existat asigurarea că posibilitatea inventării de noi arte ar rămâne, pe lângă utilizarea vechilor arte, ca idealul suprem al omenirii. Deşi recunoaşterea faptului încă este incertă, din cauza

tradiţiilor stabilite înainte ca puterea artei să fi fost recunoscută adecvat, ştiinţa însăşi este o artă centrală auxiliară generării şi utilizării altor arte.

Este obişnuit, şi dina numite puncte de vedere necesar, să facem o distincţie între artele frumoase şi arta tehnologică sau utilă. Însă punctul de vedere din care este necesar este unul extrisical operei de artă în sine. Distincţia uzuală este bazată doar pe acceptarea existenţei unor anumite condiţii sociale. Presupun că fetisurile sculptorului de culoare au fost considerate ca fiind utile în cel mai înalt grad în tribul sau, mai mult chiar decât obiceiurile sau hainele sale. Acum sunt arte fine, menite în secolul XX să inspire renovări în arte ce s-au dezvoltat convenţional. Însă sunt arte frumoase doar pentru că artistul anonim a trăit şi şi-a săvârşit experienţă atât de plin pe parcursul procesului de producere. Un pescar şi-ar putea mânca pradă fără ca prin aceasta să piardă satisfacţia estetică trăită în momentul aruncării undiţei. Este acest grad de completitudine a trăirii în experienţa facerii şi a perceperii care face diferenţa între ce este fin ori estetic în artă şi ce nu este.Dacă obiectul creat este destinat folosirii, cum bilele, covoarele, confecţiile, armele, este, intrinsec vorbind, o de . de multe, poate majoritatea articolelor a unstensilelor făcute prezent folosire nu cu adevărat produse estetice, din păcate. este adevărat din motive străine relaţiei dintre „frumos” „util”. ”. Oriunde condiţiile sunt de asa natura incat sa previna ca actul producerii sa fie o experienta in care intreaga fiinta sa fie animata si in care isi poseda viata prin placere, produsului ii va lipsi ceva pentru a fi estetic. Indiferent de cat de util este, nu va fi suficient de util in in cel mai inalt grad- acela de a contribui direct si in mod liber la o viata imbogatita si extinsa Povestea separării şi a opoziţiei finale tăioase a utilului şi a artelor frumoase este istoria acelei dezvoltări industriale prin care o atat de mare parte din productie a devenit o forma de viata amanata si atat de mult din consum o delectare a fructelor muncii altora

De obicei există o reacţie ostilă la o concepţie a artei ce se conectează la activităţile unei fiinţe în mediul său. Ostilitatea asocierii artelor frumoase cu procesul uzual al vieţii este un comentariu patetic, chiar tragic, asupra vieţii trăite în mod obişnuit. Doar din cauza faptului că acea viaţă este deobicei atât de nedezvoltată, nereuşită, lipsită de energie sau greu încărcată este întreţinută ideea ca există un fel de antagonism inerent între procesul vieţii uzuale şi creaţie şi plăcerea operei de arta estetice. Până la urmă, chiar dacă „spiritualul” şi „materialul” sunt separatesi aflate în opoziţie, trebuie să existe condiţii prin care idealul este capabil de întrupare şi realizare- şi asta înseamnă, fundamental, ca „materia” este semnificanta. Răspândirea pe care opoziţia a dobândit-o depune mărturie, prin urmare, unei operaţiuni larg raspanditede forţe ce convertesc ceea ce ar putea fi mijloace de executare a ideilor liberale în poveri copleşitoare şi care cauzează idealuri ce se dovedesc aspiraţii nefondate.

În timp ce arta însăşi reprezintă cea mai bună dovadă a existenţei unei uniuni realizate şi deci realizabile dintre material şi ideal, există argumente generale ce susţin teză în studiu. Oriunde continuitatea este posibilă, povară dovezii apăsa pe cei care susţin opoziţia şi dualismul. Natură este mama şi habitatul omului, chiar dacă uneori o mamă vitregă şi o casă neprietenoasă. Faptul ca civilizaţia dăinuie şi cultură continuă-şi uneori avansează- este dovadă că scopurile şi speranţele umane găsesc un sprijin în natură. Precum dezvoltarea unui individ de la stadiul de embrion la maturitate este rezultatul interacţiunii dintre organism şi împrejurimi, aşa cultură este rezultatul nu al eforturilor umane depuse în vid sau doar de dragul lor, ci a interacţiunii prelungite şi cumulative cu

mediul. Profunzimea răspunsurilor agitate de către operele de arta arată continuitatea acestoracu operaţiunilor acestei experienţe perpetue. Lucrările şi răspunsurile pe care le evocă sunt neîntrerupte cu procesul trăirii pe măsură ce acestea sunt purtate spre o împlinire veselă şi neaşteptată.

Cât despre absorbţia esteticii în natură, citez un caz duplicat într-o anumită măsură mii de persoane, însă notabil deoarece a fost exprimat de un artist de prima clasă, W. H. Hudson. „Simt, atunci când sunt departe de iarbă verde, crescândă, departe de glasul păsărilor şi de toate sunetele rurale, că nu trăiesc cu adevărat." Continuă spunând,"... Când aud oameni spunând că nu au găsit lumea şi viaţa atât de agreabile şi interesante încât să fie îndrăgostite de ea, sau ca privesc cu indiferentă către sfârşitul ei, sunt în măsură să gândesc că ei nu au trăit cu adevărat niciodată, că nu au văzut limpede lumea la care se gândesc cu atât de multă răutate, nimic din ea-nici măcar un fir de iarbă." Aspectul mistic al acutei predari estetice, ce transmite ceva atât de asemănător unei experienţe pe care bigoţii o numesc comuniune ecstatica, este reamintit de către Hudson din copilăria sa. El vorbeşte despre efectul pe care l-a avut vederea copacilor acacia asupra sa. „ Libertatea frunzişului în nopţile cu lună avea un anumit aspect străvechi ce făcea ca ecest copac să pară mai intens viu decât ceilalţi, mai conştient de mine şi de prezenţa mea.... Similar cu sentimentul că o persoană ar fi fost vizitată de o fiinţă supranaturală dacă ar fi fost pe deplin convins că era acolo în prezenţa sa, deşi tăcut şi nevăzut, privindu-l intenţionat şi cunoscându-i ficare gând." Emerson este adesea privit drept un gânditor auster. Însă Emerson ca adult a fost cel care a spus, chiar în spiritul pasajului citat din Hudson: „ Traversând o simplă comună, pe timp de ninsoare, în amurg, sub un cer noros, fără a avea în minte nicio apariţie norocoasă, specială, am trăit o bucurie desăvârşită. Sunt fericit până la un pas de frică."

Nu văd niciun fel de a contabiliza multitudinea experienţelor de acest fel (astfel de lucruri putând fi găsite în fiecare răspuns estetic spontan şi neconstrâns), cu excepţia temeliei unde sunt stârnite rezonanţe de activitate ale dispoziţiilor dobândite în relaţii primitive ale fiinţei cu mediul, şi nerecuperabile în conştiinţă intelectuală ori distinctă. Experienţele de tipul celor mentionatene conduc către consideraţia ce stă mărturie continuităţii naturale. Nu există nicio limită la capacitatea experienţei carnale imediate în a absorbi în şine valori şi semnificaţii care în şi de la - in rezumat- ar fi desemnate „ideale" „spirituale". Tensiunea animista a experientei religioase, intrupata in amintirea lui Hudson legata de zilele copliariei, este o instanta a unui nivel de experienta. Si poeticul, in orice mediu, este intotdeauna inrudit cu animismul. Si daca ne intoarcem catre o arta care in multe feluri este la celalalt pol, arhitectura, invatam cum ideile, lucrate la inceput probabil foarte tehnic precum matematic, sunt capabile de incorporare directa in forma senzoriala. Suprafata sensibila a lucrurilor nu este niciodata o simpla suprafata. Cineva poate distinge piatra de o sugativa doar pe baza suprafetei. Procesul nu se opreste odata cu intruparea altor calitati senzoriale ce confera adancime de sens suprafetei. Nimic din ceea ce un om a realizat vreodata prin cel mai inalt avant al inspiratiei ori gand, sau penetrat de o analiza introspectiva este inerent intrucat ar putea sa nu devina inima si miezul simtului.

Acelaşi cuvânt, „simbol", este folosit pentru a desemna expresii ale gândirii abstracte, precum în matematică, şi deasemenea lucruri precum un steag, crucifix, ce întrupează valori sociale adânci şi semnificaţie a credinţei istorice şi crez teologic.

Tămâie, vitralii, sunetul clopotelor nevăzute, robe brodate acompaniază apropierea de ceea ce este privit drept divin. Legătură originii multor arte cu ritualurile primitive devine mai evidența cu fiecare excursie a antropologilor în trecut. Doar aceia care sunt atât de îndepărtați de experiențele trecute încât să le piardă sensul vor concluziona că riturile şi ceremoniile au fost simple dispozitive tehnice pentru asigurarea ploii, fiilor, culturilor, succesului în bătălii. Bineînțeles ca aveau această intenție magică, însă erau promulgați cu răbdare, putem fi siguri, în ciudă tuturor eşecurilor practice, deoarece erau îmbunătățiri imediate ale traiului. Miturile au fost altceva decât eseuri intelectuale ale omului primitiv în ştiință. Neliniştea în față oricărui fapt nefamiliar a jucat fără îndoială un rol important. Însă pacerea povestirii, creşterea unui fir epic bun, au jucat un rol mai important decât o face în creşterea miturilor populare din zilele noastre. Nu doar elementul direct de simț-şi emoția este un mod de a simți- tinde să absoarbă toate faptele ideaționale însă, separat de disciplina specială impusă de aparatul fizic, stăpâneşte şi digeră tot ceea ce este doar intelectual.

Introducerea supranaturalului în credință şi întoarcerea omului către supranatural este mult mai mult o treabă a psihologiei care generează lucrări de artă decât un efort al explicării ştiințifice şi filosofice. Intensifică trăirea emoțională şi punctează interesul care aparține tuturor rupturilor în rutină familială. Dacă influența supranaturalului asupra gândului uman ar fi fost exclusiv a€ ☒ sau măcar în mare măsură a€☒ un aspect intelectual, ar fi comparativ insignifiant. Teologiile şi cosmogoniile s-au folosit de imagiatie deoarece au fost tratate cu procesiuni solemne, parfumuri, robe brodate, muzică şi raze de lumină colorate, cu istorii care stârnesc uimirea şi induc admirație hipnotică. Prin acestea, ele s-au adresat oamenilor printr-o cale a simțurilor, a imaginației senzoriale. Majoritatea religiilor au identificat sacralitatea cu cele mai înalte forme ale artei, dar şi cu cele mai autoritare forme ale credinței care au fost îmbrăcate într-un stil pompos, care oferă o plăcere imediată ochilor şi urechilor şi care evocă emoții masive de suspans şi uimire. Zborurile fizicienilor şi astronauților de astăzi răspund nevoii de satisfacere a imaginației mai de grabă decât orice cerința strictă a unei mărturii lipsită de emoție a interpretărilor raționale.

Henry Adams a clarificat faptul că teologiile medievale sunt construcția unei singure intenții că aceea a construirii catedralelor. În general această perioadă, care extindea credința creştină în lumea Occidentală , este o demonstrație a puterii simțurilor de a absorbi cele mai înalt spiritualizate idei. Muzica, pictura, teatrul, sculptura, arhitectura şi romantismul erau lucrătorii religiei, în egală măsură cu ştiința şi şcoala. Arta abia dacă există în afara bisericii, iar ritualurile şi ceremoniile bisericeşti erau o artă exprimată în condițiile car îi ofereau apel maxim la sensibilitate şi imaginație. Nu există nimic care sa ofere spectatorului şi auditoriului unei manifestații a artei o alunecare mai profundă decât convingerea ca au fost înzestrați cu mijloacele necesare gloriei şi strălucirii eterne.

Următoarele cuvinte ale lui Pater merită citate în acest context: aÄ ☒Crestinismul medieval şi-a făcut drum în mare parte prin frumusețe estetică, simțită profund de compozitorii imnurilor latine, care pentru un sentiment spiritual sau moral aveau o sută de imagini senzoriale. O pasiune care pentru ceilalți avea uşile închise, o tensiune a curajului în care lumea sensibilului se uneşte cu frumusețea împuternicita şi relaxarea - tot roşul transformat în sânge, toată apa în lacrimi. Se simte o sensibilitate sălbatică şi confuză în toată poezia medievală , iar elementele naturii joacă un rol

delirant. În raport cu natură, mintea medievală are o intuiție profundă; dar această nu e obiectivă, nu se regăseşte în lumea reală fără aportul uman.”

În eseul sau autobiografic, "Copilul în casa” el generalizează ideea principală a fragmentului. El spune: "În anii târzii el a întâlnit o filosofie care îl preocupau în mare măsură estimarea proporțiilor elementelor cunoştințelor umane în legătură cu simțirile şi elementele ideale, părțile relative se pierd în ansamblu; şi, în schema lui intelectuală, a acordat puțină importantă ideilor abstracte, şi mai multă sentimentelor sau şansei.” Acesta a devenit -adaosul necesar al unei percepții a lucrurilor suficient de real pentru a atârna greu sau a fi recunoscut în casa gândirii lui-¦A devenit din ce în ce mai incapabil să îi pese, sau să se gândească la suflet dar în formă unui corp concret, al unei lumi, ci mai degrabă în formă apei sau copacilor, acolo unde bărbații şi femeile privesc, aşa sau aşa, şi se țin de adevăratele lor mâini.” Ridicarea idealului deasupra şi mai încolo de simțul imediat a avut că efect nu numai paloarea lui şi însângerarea, dar a acționat ca un conspirator cu mintea carnală, sa împovăreze şi degradeze toate lucrurile a experienței directe.

În titlul acestui capitol mi-am luat libertatea de a împrumuta de la Keats cuvântul "eteric” pentru a desemna interesul şi valorile pe care mulți filosofi şi unii critici le consideră inaccesibile simțului, datorită caracterului lor spiritual, etern şi universal-astfel exemplificând obişnuita dualitate a naturii şi spiitului. Dați-mi voie să recitez cuvintele lui. Artistul poate privi către "soare, lună, stele şi pământ şi conținutul lor material ca să formeze lucruri mai mărețe, şi anume lucruri eterice-lucruri mai mărețe decât cele făcute de însuşi Creator.” Folosind termenul lui Keats, mă refer şi la faptul că el identifică atitudinea artistului cu cea a creaturii vii; şi nu a făcut asta nici măcar puțin în favoarea poeziei lui implicite, dar în ideea exprimată explicit în cuvinte. După cum scrie într-o scrisoare către fratele lui: "marea majoritate a oamenilor îşi croiesc drum prin acelaşi instinct, acelaşi ochi curios, ațintit către țelurile lor că un şoim. Şoimul îşi doreşte un partener, la fel că şi omul - priveşte-i pe amândoi, amândoi îşi găsesc parteneri în aceeaşi manieră, amândoi îşi doresc un cuib şi îl procură în aceeaşi manieră-îşi obțin mâncarea în aceeaşi manieră. Omul, nobil animal, îşi fumează pipa pentru a se distra " şoimul se balansează printre nori - aceasta este singură diferență între plăcerile lor. Aceasta face viață amuzantă pentru mintea speculativă. Mă plimb pe câmpii şi privesc o ciocârlie sau un şoarece de câmp grăbindu-se - către ce? Creatură are un scop iar ochii lui au o strălucire. Mă plimb printre clădirile unui oraş şi văd omul grăbindu-se - către ce? Creatură are un scop, iar ochii lui stralucesca-¦

Chiar şi aici, deşi urmăresc acelaşi curs instinctiv că şi majoritatea oamenilor, mă gândesc că (deşi) sunt destul de tânăr, scriu despre patrticole aleatorii de lumina străfulgerând un întuneric măreț, fără să țină cont de critică sau alte opinii. Dar în acest fel nu sunt eliberat de păcat? Să nu fie nicio ființă superioară amuzata de către o delicată, deşi instinctivă, atitudine în care mintea mea ar putea cădea, astfel încât sunt alert ca şi ciocârlia sau temător că o căprioară? Desi o disputa in strada este neplacuta, energiile exercitate in aceasta sunt bune; cel mai banal om are gratie in disputa lui. Vazut de o fiinta supranaturala, ratiunea noastra ar putea imprumuta acelasi ton – desi eronat, poate deveni bun. In aceasta consista poezia. Pot fi rationamente dar ataunci cand ele iau o forma instinctive, ca cea a formelor de animale si miscari, ele sunt poezie, sunt frumoase si au gratie.”

Într-o altă scrisoare el vorbeşte despre Shakespeare ca un om cu o enormă "capabilitate negativa"; ca unul care era "capabil de a fi în incertitudine, mister, dubiu, fără a atinge un nivel iritabil al faptelor şi ratiunilor". El îi pune în contrast pe Shakespeare şi contemporanul său, Coleridge, care s-ar lasă purtat de insightul poetic atunci când este înconjurat de obscuritate, deoarece nu îşi poate justifica aceasta într-un mod intelectual; nu poate, în limbajul lui Keats, să fie satisfăcut cu „ jumătate de cunoastere". Consider ca aceeaşi idee este conținută într-o scrisoare către Bailey, cum că „pana acum nu a fost capabil să perceapă cum ceva poate fi cunoscut ca fiind adevărat prin raționamente consecutive... se poate ca şi cel mai bun filosof de până acum să-şi fi atins țelul fără să contracareze numeroase obiecții.": întrebând, în efect, nu cumva şi raționalul are încredere în intuițiile lui, care vin asupra lui în experiență emoțională şi senzorială, chiar împotrivă obiecțiilor care reflectă prezentul sau. Deoarece continuă spunând: mintea imaginativă simplă îşi poate găsi recompensele în repetiția propriei munci silențioase care vine încontinuu asupra spriritului cu o frumoasă spontaneitate." -remarcă ce conține mai mult din psihologia gândurilor productive decât alte multe tratate.

În ciuda caracterului eliptic al declarațiilor lui Keats, două lucruri devin evidente. În primul rând este convingerea conform căreia raționamentele au o origina similară mişcării unei creaturi sălbatice către un scop, şi ele pot fi spontane, „instinctuale", iar când devin instinctuale sunt carnale şi imediate, poetice. În al doilea rând apare convingerea ca niciun „rationament" ca rationamet, adică excluzând imaginația şi simțirea, nu poate ajunge la adevăr. Chiar şi „ cel mai bun filosof" exercită o preferința animalica care îi dirijează gândirea către concluzii. El selectează şi reține în timp ce sentimentele imaginative sunt în mişcare. „Rationamentul" în cea mai bună formă a să nu poate obține asigurare autocontinuta sau dorință completă. El trebuie să se sprijine pe imaginație - pe întruparea ideilor cu un înțeles încărcat emoțional.

A existat o amplă dispută cu privire la înțelesul următoarelor versuri ale lui Keats:

„Frumusetea este adevar, adevarul frumusete – asta e tot
ce stim pe pamant, si tot ceea ce trebuie sa stim,"

şi ceea ce el a vrut să spună în declarația „Ceea ce imaginația numeşte frumusețe trebuie să fie adevăr." Marea parte a disputei se realizaeaza în ignoranța tradițiilor în care Keats a scris şi care i-au definit termenul de adevăr. În această tradiție adevărul nu semnifica niciodată corectitudinea afirmațiilor intelectuale despre lucruri, sau adevăr aşa cum îl înțelegem acum, influențat de ştiință. Aceata denotă înțelepciunea conform căreia trăiesc oamenii, în special „ lupta dintre bine şi rău." Şi mintea lui Keats s-a conectat în particular cu inytrebarea legată de justificarea binelui şi încrederea în acesta, în ciuda rauslui şi a distrugerii care abundă. „Filosofia" este încercarea de a răspunde acestei întrebări într-un mod rațional. Credința lui Keats ca până nici filosofii nu se pot confruntă cu această întrebare fără a depinde de intuiție imaginativă şi de a primi o afirmație independentă şi pozitivă pentru a indentifică "frumusetea adevarului" a€☒ acel adevăr

particular care rezolvă problemă umană a distrugerii şi morții aÄ⊠ care atârnă greu constant asupra lui Keats -exact în amalgamul în care viață se luptă să obțină supremația. „Gandirea" trebuie să eşueze pentru om - aceasta desigur este o lungă doctrina gândită de aceia care au fost strâns legați de necesitatea unei revelații divine. Keats nu acceptă acest supliment şi substituent al rațiunii. Insightul imaginației trebuie să iasă la suprafața. „ Asta este tot ce ştim pe pământ şi tot ce trebuie să ştim." Cuvintele critice sunt pe „pamant" - aceasta este o scenă în care „indreptarea iritabilă spre fapte şi rațiuni nedumereşte şi distorsionează în loc să ne aducă la lumina. Au fost în momente de maximă intensitate a percepției estetice când Keats a descoperit cea mai mare consolare şi cele mai adânci gânduri păcătoase. Acesta este gandul care inchide oda lui. Pana la urma nu sunt decat doua filosofii. Una dintre ele accepta viata si experiența cu toate incertitudinile, misterul, dubiile si cunostintele incomplete si intoarce experienta catre sine pentru a aprofunda si intensifica propriile calitati – catre imaginatie si arta. Aceasta este filosofia lui Shakespeare şi a lui Keats.

3. A avea o experiență

EXPERIENȚA apare continuu, pentru că interacțiunea dintre ființele vii şi condițiile de mediu este implicata în procesul vieții în sine. În condiții de rezistență şi conflict, aspecte şi elemente ale sinelui şi ale lumii care sunt implicate in această interac'iune califică experiența cu emoții şi idei, astfel încât intervine conştientul. Totuşi, deseori experiența avută nu este completă. Experimentăm tot felul de lucruri, dar nu astfel încât acestea să se constituie într-o experiență. Există distragere a atentiei şi dispersie; ceea ce observăm şi ce gândim, ce dorim şi ce obținem sunt dezacord una cu cealalta. Punem mâinile pe plug şi ne întoarcem; începem, apoi ne oprim, nu din cauză că experiența a ajuns la capăt pentru ceea ce a fost inceput, ci din cauza întreruperilor externe sau a letargiei interioare.

În contrast cu o astfel de experiență, avem o experiență atunci când materialul experimentat îşi termină parcursul. Atunci şi numai atunci aceasta va fi integrată şi demarcată în fluxul experienței. O lucrare finalizată în mod satisfăcător; o problemă la care se găseşte o soluție; un joc terminat; o situație, fie că este vorba de a lua masa, a juca şah, a purta o conversație, a scrie o carte sau a lua parte la o campanie politică, se rotunjeşte in asa fel incat incheierea sa este o consumare si nu o incetare. O astfel de experiență este totală şi are propria sa calitate şi auto-suficiență. Este o experiență.

Filozofii, chiar si filozofii empirici, au vorbit pe larg despre cea mai mare parte a experienţelor. Totuşi, discursul idiomatic se referă la experienţe singulare, având propriul lor punct de început şi de sfarsit. Întrucât viaţa nu este un marş uniform, neîntrerupt. Este o înşiruire de povestioare, fiecare cu propriul său subiect, propriul început şi parcurs catre final, cu propriul ritm de mişcare, fiecare cu propria sa calitate unică nerepetată. O scară, oricât de mecanică ar părea, începe cu paşi individualizaţi, nu prin progres nediferenţiat, şi în plan înclinat este marcat faţă de celelalte lucruri prin discreţie abruptă.

Experienţa în acest sens vital este definită de acele situaţii şi episoade la cer ne referim spontan ca fiind „experienţe reale"; acele lucruri despre care spunem că „au fost o experienţă". Se poate să fi fost ceva de importanţă extraordinară – o ceartă cu un fost prieten, o catastrofă evitată în ultimul moment. Sau poate să fi fost ceva mai puţin important – şi poate tocmai din acest motiv ilustrează cu atât mai bine experienţa. Poate fi masa luată într-un restaurant din Paris despre care spunem că „a fost o experienţă". Se evidenţiază ca un memorial al mâncărilor văzute. Poate fi furtuna prin care am trecut în traversarea Atlanticului - furtuna care părea să adune în furia sa toate semnificaţiile sale, evidenţiindu-se prin ceea ce s-a întâmplat înainte şi după aceasta.

În astfel de experienţe, fiecare parte succesivă se deplasează liber, fără urme şi fără spaţii goale. În acelaşi timp, nu există sacrificii ale identităţilor părţilor. Un râu, spre deosebire de un iaz, curge. Dar scurgerea sa atrage interesul pentru următoarele porţiuni, mai mult decât suprafaţa omogenă a unui iaz. Într-o experienţă, cursul deplasării este de la ceva, înspre ceva. Aşa cum o parte duce la alta, şi cum fiecare parte provine din ceva, fiecare dintre ele este distinctă. Acest tot este diversificat prin faze succesive care reprezintă accentuări ale culorilor sale diverse.

Din cauza amestecului continuu, nu există găuri, încrucişări mecanice şi centre moarte atunci când avem o experienţă. Există pauze, locuri de odihnă, dar acestea punctează şi definesc calitatea mişcării. Acestea adună cele trecute şi împiedică disiparea şi evaporarea. Accelerarea continuă este calmă şi împiedică diferenţierea părţilor. Într-o operă de artă, diferitele acte, episoade, apariţii se unesc într-o singură unitate, şi cu toate acestea nu dispar şi nu îşi pierd identitatea aşa cum o fac într-o conversaţie genială unde există schimburi continue, şi cu toate acestea fiecare vorbitor reţine nu numai caracterul, ci se şi manifestă mai clar.

O experienţă are o unitate care îi dă numele, *acea* masă, acea furtună, acea ruptură a prieteniei. Existenţa acestei unităţi este constituită de o calitate unică care cuprinde întreaga experienţă, în ciuda diferenţelor dintre părţile constituente. Această unitate nu este nici emoţională, practică şi nici intelectuală, întrucât aceşti termeni denumesc diferenţe reflectate în ele. În discursurile despre o experienţă, trebuie să folosim aceste adjective de interpretare. În parcurgerea unei experienţe în minte, după apariţia ei, putem descoperi că o proprietate a fost suficient de dominantă astfel încât să caracterizeze experienţa în ansamblu. Există întrebări nenumărate şi speculaţii pe care

oamenii de ştiinţă şi filozofii le numesc „experienţe” în sensul emfatic. Important este că acestea sunt intelectuale. Dar în momentul apariţiei lor, acestea au fost şi emoţionale, erau intenţionate şi volitive. Cu toate acestea, experienţa nu este o sumă a acestor caracteristici diferite.

Fără acestea nu am şti niciodată ce ar trebui să gândim cu adevărat şi nu am reuşi să distingem gândurile adevărate dintr-un articol contrafăcut. Gândirea merge împreună pe trena ideilor, însă ideile formează o astfel de trenă numai pentru că ele sunt de fapt mult mai mult decât reprezintă ideile din punct de vedere analitic. Sunt etape, diferenţiate emoţional şi practic, ale dezvoltării calităţii ascunse; ele reprezintă variaţiile, nu separat şi independent ca aşa-zisele idei ale lui Locke şi Hume, dar sunt umbre subtile unei nuanţe în curs de dezvoltare.

Spunem despre o experienţă a gândirii că tragem sau ajungem la o concluzie. Formularea teoretică a procesului este astfel realizată pentru a masca similaritatea „concluziei” cu faza de consumare a fiecărei experienţe. Aceste formulări par să îşi aibă rădăcinile în propoziţii separate care ţin locul premizelor şi propoziţia care ţine locul concluziei. Impresia lăsată este că există două entităţi independente, gata pregătite, manipulate apoi, din care provine o a treia. De fapt, într-o experienţă de gândire, premisele apar numai sub formă de concluzii. Experienţa, cum ar fi privirea unei furtuni, atinge un vârf după care scade treptat. La fel ca oceanul pe furtună, există serii de valuri; sugestii ce apar şi se sparg, sau sunt purtate mai departe de valuri. Dacă ajungem la o concluzie, este vorba de o mişcare de anticipare şi acumulare, care în cele din urmă ajunge la finalizare. O „concluzie” nu este un gând separat sau independent; este consumarea mişcării.

Deci, o experienţă de gândire are propria sa calitate estetică. Se diferenţiază de experienţele percepute ca estetice, dar numai după material. Materialul artelor constă din calitate; acel al experienţei având o concluzie intelectuală, are semne sau simboluri care nu au o calitate intrinsecă a lor, ci ţin locul unor alte lucruri care într-o altă experienţă pot căpăta calitate. Diferenţa este enormă. Este un motiv pentru care arta strict intelectuală nu va fi niciodată la fel de populară ca muzica. Totuşi, experienţa în sine are o calitate emoţională satisfăcătoare pentru că beneficiază de integrarea internă şi îndeplinirea atinsă prin mişcarea organizată. Această structură artistică poate fi simţită imediat. Ceea ce este mai important este că nu numai că această calitate este un motiv semnificativ în începerea unei cercetări intelectuale, ci că nicio activitate intelectuală nu este un eveniment integral (o experienţă) dacă nu este împletită cu calitate. Fără ea, gândirea nu este conclusivă. Pe scurt, estetica nu poate fi despărţită de experienţa intelectuală, pentru că aceasta din urmă trebuie să poarte o amprentă estetică pentru a fi completă.

Aceeaşi declaraţie confirmă cursul acţiunii practice, şi anume faptul că aceasta constă din acţiuni deschise. Putem avea acţiuni eficiente, dar nu şi o experienţă conştientă. Activitatea este prea automată pentru a permite simţirea a ce este şi spre ce se îndreaptă. Ajunge la final dar nu se apropie de conştientizare. Obstacolele sunt depăşite prin abilităţi, dar ele nu alimentează experienţa. Sunt, de asemenea, şi cele care ezită, sunt nesigure şi ne-conclusive ca umbrele literaturii clasice. Între polii unei acţiuni fără scop şi

eficiență mecanică, se află acele cursuri de acțiuni în care există un simț de înțeles crescut conservat şi acumulându-se spre un capăt considerat sfârşitul procesului. Politicienii şi generalii de succes deveniți oameni de stat ca Cezar şi Napoleon au ceva din omul spectacol. Nu este vorba de artă în sine, ci, cred, este un semn că interesul nu este atras exclusiv de rezultatul în sine (ca în cazul eficienței pure), ci de procesul propriu-zis. Există interes în finalizarea unui proces. Experiența poate fi una dăunătoare pentru lume, iar consumarea sa nedorită. Dar are calitate estetică.

Identificarea greacă a unui comportament bun, unde comportamentul are proporții, grație şi armonie, *kalon-agathon* este un exemplu mai evident de calitate estetică distinctă. Un mare defect în ceea ce trece drept moralitate este calitatea sa estetică. În locul exemplificării acțiunii cu inima deschisă, aceasta ia forma unor concesiuni la cererile îndatoririlor. Dar ilustrațiile pot numai ascunde faptul că orice activitate practică, dacă este integrată şi se deplasează prin prisma propriei sale dorințe de împlinire, au calitate estetică.

O ilustrare generalizată poate avea loc dacă ne imaginăo piatră, rostogolindu-se pe un deal, ca exemplificând experiența. Activitatea acesta este cu siguranță practică. Piatra porneşte de undeva şi se mişcă, atât de constant pe cât i-o permit condițiile, spre un loc şi o stare în care se va opri – spre final. Să adăugăm, prin imaginație, ideile la care se gândeşte; că o interesează lucrurile pe care le întâlneşte pe drum, condițiile care îi accelerează şi întârzie mişcarea; că acționează şi le simte în funcție de atributele pe care li le atribuie; şi că sosirea la final are legătură cu tot ce s-a întâmplat pe parcurs. Apoi piatra va avea o experiență, una cu calitate estetică.

Dacă trecem de la acest caz imaginar la propria noastră experiență, vom afla că seamănă mai mult cu ceea ce i se întâmplă pietrei, decât cu orice altceva îndeplineşte condițiile numai aşternute pe hârtie. Pentru că în experiența noastră nu ne preocupăm de conectarea unui incident cu ceea ce s-a întâmplat înainte şi cu ce se va întâmpla după. Nu există un interes care să controleze respingerea sau selecția a ceea ce va fi organizat sub forma unei experiențe în curs de dezvoltare. Se întâmplă tot felul de lucruri, dar acestea nu sunt nici incluse, nici excluse definitiv. Le admitem în funcție de presiunea externă, sau evadăm şi facem compromisuri. Există începuturi şi sfârşituri, dar nu inițieri şi încheieri originale. Un lucru îl înlocuieşte pe altul, dar nu îl absoarbe pentru a-l duce mai departe. Există experiență, dar atât de vlăguită şi discursivă încât nu este o experiență. Nu mai este nevoie să spunem că astfel de experiențe sunt inestetice.

Deci, inesteticul stă între două limite. La un capăt este succesiunea care nu începe într-un loc anume şi care nu se termină într-un loc anume. La celălalt capăt se află întreruperea, constricția, plecând de la părți care au numai o legătură mecanică unele cu altele. Aceste două experiențe sunt atât de bine reprezentate încât, inconştient, ele ajung să fie luate ca norme ale experienței. Atunci, când apare esteticul, contrastează atât de puternic cu imaginea formată, încât este imposibil să îi combinăm calitățile speciale cu trăsăturile imaginii, iar esteticul primeşte un loc exterior. Importanța dată experienței intelectuale şi practice are ca scop să arate că nu există un contrast în a avea o experiență; că, dimpotrivă, nicio experiență nu reprezintă o unitate dacă nu are calitate estetică.

Inamicii esteticului nu sunt nici practicul şi nici intelectualul; ei sunt banalul, lipsa unor capete limită, convenționalul din procedurile practice şi intelectuale. Abstinența rigidă, supunerea constrânsă, încordarea şi disiparea, incoerența şi indulgența sunt deviații în direcții opuse față de unitatea unei experiențe. Unele astfel de considerații poate l-au făcut pe Aristotel să invoce „media proporțională" ca desemnare a distincției între virtute şi estetic. Din punct de vedere formal, avea dreptate. „Medie" şi „proporție" sunt, totuşi, ne-explicative şi nici nu pot fi preluate în sensul matematic al lor, ci sunt proprietăți aparținând unei experiențe cu mişcare spre propria sa consumare.

Am subliniat faptul că fiecare experiență integrală se deplasează spre un sfârşit, din moment ce încetează numai atunci când energiile active din ea şi-au terminat treaba. Această încheiere a circuitului este opusul opririi. Maturarea şi fixarea sunt opuse. Pot fi experimentate şi competiția şi conflictele, deşi sunt dureroase atunci când sunt experimentate ca mijloace de dezvoltare a unei experiențe. Este vorba, după cum vom vedea mai târziu, de un element de îndurare, de suferință în sensul larg. Altfel, nu ar prelua nimic din cele întâmplate anterior. Pentru a „prelua" orice experiență vitală înseamnă mai mult decât a pune ceva în vârful conştiinței peste ceva cunoscut deja. Implică reconstrucție, ceea ce poate fi dureros. dacă faza de îndurare este plăcută sau dureroasă depinde de anumite condiții speciale. Este indiferentă față de calitatea estetică totală, cu excepția câtorva experiențe estetice intense. Acestea cu siguranță nu sunt caracterizate ca amuzante şi implică o suferință care nu are legătură cu percepția completă.

Am vorbit despre calitatea estetică ce completează o experiență ca unitate completă şi emoțională. Referința poate cauza dificultăți. Obişnuim să ne gândim la emoții ca la nişte lucruri simple şi compacte ca şi cuvintele cu care le denumim. Bucurie, supărare, speranță, teamă, furie, curiozitate sunt tratate ca şi cum fiecare dintre ele ar fi o entitate gata-făcută, o entitate care poate dura mult sau puțin, dar a cărei durată, creştere şi evoluție sunt nerelevante pentru natura ei. De fapt emoțiile sunt calități, atunci când sunt importante, ale unei experiențe complexe care se deplasează şi se schimbă. Subliniez atunci când sunt *importante* , pentru că altfel nu sunt decât nişte erupții. Toate emoțiile sunt calificări ale unei întâmplări, iar acestea se schimbă pe măsură ce întâmplarea evoluează. Se spune că unele persoane se îndrăgostesc la prima vedere. Dar ele nu „cad" în ceva concret instantaneu. Ce ar fi dragostea dacă ar fi comprimată într-un moment în care nu este loc pentru apreciere şi solicitudine? Natura intimă a emoției se manifestă în experiența cuiva care priveşte o piesă jucată pe scenă sau citind un roman. Aşteaptă dezvoltarea subiectului; iar un subiect are nevoie de o scenă, un loc. Experiența este emoțională, dar nu există lucruri separate denumite emoții în ea.

După acelaşi algoritm, emoțiile sunt ataşate unor evenimente şi obiecte. Ele nu sunt private, cu excepția cazurilor patologice. Şi chiar şi emoțiile „fără obiect" au nevoie de ceva mai presus de ele de care se ataşează, şi astfel în curând generează o iluzie, în locul a ceva real. Emoția aparține unei siguranțe a sinelui. Dar aparține sinelui care se preocupă de mişcarea evenimentelor spre un rezultat dorit sau displăcut. Tresărim instantaneu când ne speriem, aşa cum roşim când ne e jenă. Dar frica şi ruşinea nu sunt stări emoționale în acest caz, ci numai reflexe automate. Pentru a deveni emoționale, acestea trebuie să devină părți dintr-o situație inclusivă şi de durată care implică

preocupare pentru obiecte şi rezultatele lor. Tresărirea devine frică emoțională când se descoperă sau se crede că există un obiect amenințător. Roşeața devine sentiment când o persoană conectează, în gând, o acțiune pe care a realizat-o cu o reacție nefavorabilă pentru sine din partea unei alte persoane.

Obiectele fizice din diferite capete ale pământului sunt transportate şi obligate să acționeze şi să reacționeze unele cu altele la construirea unui obiect nou. Miracolul minții constă în faptul că ceva similar are loc în experiență fără acest transport fizic. Emoția este forța de mişcare şi cimentare. Ea selectează ce este similar şi colorează cele selectate cu culoarea proprie, dând unitate calitativă materialelor care din exterior par disparate şi diferite. Astfel conferă unitate în şi prin diferite părți ale unei experiențe. Când unitatea este astfel descrisă, experiența are caracter estetic, chiar dacă nu este în fapt, o experiență estetică.

Se întâlnesc doi oameni; unul aplică pentru un post, celălalt are decizia în mână. Interviul poate fi mecanic, constând dintr-un set de întrebări, iar răspunsurile stabilesc automat verdictul. Aceasta nu este o experiență, este o repetiție, prin acceptare şi respingere. Situația este gestionată ca şi cum ar fi un exercițiu de contabilitate. Dar poate avea loc un efect combinat, caz în care se dezvoltă o nouă experiență. Unde ar trebui să căutăm informații despre o astfel de experiență? Nu în registrele contabile şi nici în tratatele de economie sau sociologie sau psihologie personală, ci în ficțiune. Natura sa poate fi exprimată numai prin artă, pentru că există acea unitate a experienței care poate fi exprimată numai ca experiență. Emoțiile primare din partea aplicantului pot fi la început speranță sau disperare, şi exaltare sau dezamăgire la final. Aceste emoții califică experiența ca unitate. Dar pe măsură ce interviul avansează, apar emoții secundare. Este posibil chiar ca fiecare atitudine şi gest, fiecare propoziție, cuvânt să producă mai mult decât o fluctuație în intensitatea emoției de bază; să producă o schimbare a calității sale. Angajatorul vede prin propriile sale reacții emoționale caracterul aplicantului. Îl proiectează în minte în mijlocul muncii pe care trebuie să o efectueze şi îl judecă după cum se asamblează elementele în imagine. Prezența şi comportamentul aplicantului fie se armonizează cu atitudinile şi dorințele lui, fie intră în conflict. Astfel de factori, având calitate estetică, sunt forțele care antrenează diferite elemente ale interviului spre un rezultat decisiv. Ele fac parte din rezolvarea fiecărei situații, indiferent de natura sa dominantă, în care există nesiguranță şi suspans.

Există deci trăsături comune la experiențe diferite, indiferent de cât de diferite par. Există condiții care, dacă nu sunt îndeplinite, nici experiența nu poate exista. Conturul trăsăturilor comune este stabilit prin faptul că fiecare experiență este rezultatul interacțiunii între o ființă vie şi aspecte din lumea în care trăieşte. Un om face ceva, să zicem că ridică o piatră. În consecință îndură ceva, suferă: greutatea, încordare, textura suprafeței. Piatra poate fi prea grea sau prea unghiulară, insuficient de solidă, sau alte proprietăți care arată dacă este potrivită pentru scopul intenționat. Procesul continuă până la adaptarea mutuală a sinelui cu obiectul şi până când acea experiență se apropie de final. Ce este adevărat în această situație simplă este real pentru formarea unei experiențe. Creatura care operează poate fi un gânditor iar mediul cu care interacționează poate fi alcătuit din idei în loc de pietre. Dar interacțiunea dintre cele două constituie experiența totală, iar finalul reprezintă instituirea unei armonii resimțite.

O experiență are trăsături şi structură, pentru că nu numai că trece printr-o alternare, ci este alcătuită din astfel de alternări. A băga mână în foc nu este neapărat o experiență. Acțiunea şi urmările sale pot fi reunite în percepție. Relația este cea care dă sens; înțelegerea este obiectivul oricărei minți inteligente. Scopul şi conținutul relației măsoară conținutul unei experiențe. Experiența unui copil poate fi intensă, dar, din cauza lipsei unui context din trecut, relațiile dintre a suporta şi a face sunt sesizate cu greu, iar experiența nu are mare logică. Nimeni nu ajunge la o aşa maturitate încât să perceapă toate conexiunile implicate. A fost scris cândva un basm (de către dl. Hinton) numit „Neînvățatul". În el era prezentată durata vieții de după moarte pe pământ, retrăind incidentele trăite în viața de pe pământ, descoperind continuu relațiile dintre ele.

Experiența este limitată de toate cauzele care au legătură cu relațiile dintre a suporta şi a face. Pot exista interferențe din cauza excesului pe partea acțiunii sau a suportării. Orice dezechilibru afectează percepția relațiilor şi lasă experiența parțială şi distorsionată. Dorința de a face, pofta de acțiune îi lasă pe mulți, în special în această lume grăbită, cu experiență foarte puțină, de suprafață. Nicio experiență nu are şansa să se finalizeze pentru că altceva vine peste ea. Ceea ce numim experiență devine atât de dispersată şi diversificată încât abia dacă îşi mai merită numele. Rezistența este tratată ca o obstrucție, şi nu o invitație la reflecție. Un individ ajunge să caute, mai mult inconştient, situații în care poate face cât mai multe lucruri în cel mai scurt timp.

Experiențele de asemenea nu mai ajung la maturitate din cauza excesului de receptivitate. Ajunge astfel să fie apreciată trecerea prin aceste situații, indiferent de percepția sensului. Adunarea atâtor impresii este considerată „viață", deşi nu este nimic altceva decât mişcare şi culegere în fugă. Sentimentalii şi visătorii ar putea avea mai multe impresii şi fantezii decât un om animat de acțiune. Dar şi o astfel de experiență este distorsionată, pentru că nimic nu reuşeşte să prindă rădăcină. Sunt necesare unele acțiuni decisive pentru a stabili contactul cu realitățile lumii şi pentru ca impresiile să aibă legătură cu faptele a căror valoare este testată şi organizată.

Pentru că percepția relației dintre ceea ce este făcut şi ceea ce este suportat constituie rezultatul inteligenței, şi pentru că artistul este controlat în procesul muncii sale de dorința sa de conexiune între aceste două elemente, ideea că artistul nu gândeşte atât de profund şi penetrant ca un cercetător este absurdă. Un pictor trebuie să suporte conştient efectul loviturii periei sale sau nu va putea conştientiza ce face şi spre ce se îndreaptă lucrarea lor. Mai mult decât atât, trebuie să vadă fiecare conexiune în parte între a face şi a suporta în conexiune cu întregul. Pentru a percepe aceste relații trebuie să înțeleagă aceste moduri de gândire. Diferența dintre tablourile diferiților pictori se datorează diferențelor în capacitatea de a duce mai departe acest gând, cât şi diferențelor de sensibilitate şi a diferențelor în dexteritatea execuției. În ceea ce priveşte calitatea tablourilor, diferențele depind, într-adevăr, de calitatea inteligenței folosite în percepția relațiilor, deşi inteligența nu poate fi separată de sensibilitatea directă şi are legătură mai mult cu abilitățile.

Orice idee ce ignoră rolul necesar al inteligenței în producerea lucrărilor de artă se bazează pe identificarea gândirii cu materiale speciale, semne verbale şi cuvinte. A gândi eficient în acest domeniu reprezintă o cerință severă, ca şi cum am gândi în

simboluri, semne verbale şi matematice. Într-adevăr, din moment de cuvintele pot fi manipulate mecanic cu uşurință, producerea unei opere de artă necesită probabil mai multă inteligență.

Am încercat să arăt în aceste capitole că esteticul nu este un intrus în experiență, ci că este dezvoltarea clarificată şi intensificată a trăsăturilor aparținând fiecărei experiențe normale. Aceasta este baza pe care poate fi construită teoria esteticului. Mai rămâne de sugerat unele implicații ale faptelor suportate.

Nu există în limba engleză un termen care să includă perfect cele semnificate de cuvintele „artistic" şi „estetic". Din moment ce „artistic" se referă la actul de producție şi „estetic" la cel de percepție, absența unui termen care să unească aceste două procese este nefericită. Uneori, efectul este de a le separa pe cele două, privind arta ca ceva supra-impus peste materialul estetic, sau, presupunând că, din moment ce arta este un proces de creație, percepția nu are nimic de-a face cu actul creativ. În orice caz, există o ciudățenie verbală cu care ne confruntăm când folosim termenul „estetic" pentru a acoperi întreaga gamă şi uneori pentru receptarea aspectului perceptual al întregii operațiuni. Mă refer la aceste fapte ca preliminarii ca la o încercare de a arăta cum poate concepția unei experiențe conştiente ca o relație între a face şi a suporta să ne facă să înțelegem legătura dintre arta ca producție şi percepția şi aprecierea ca satisfacție.

Arta denotă un proces de a face. Acest aspect

este adevărat în arta tehnologică. Arta implică modelarea nămolului, cioplirea lemnului, turnarea bronzului, aşezarea pigmenților, construirea clădirilor, cântarea cântecelor, cântatul la instrumente, jucatul rolurilor pe scenă, efectuarea mişcărilor de dans. Fiecare artă face ceva cu un material fizic, fie cu corpul, fie cu un alt obiect, cu sau fără alte instrumente, în vederea producerii a ceva vizibil, audibil sau tangibil. Atât este de marcată acțiunea de „face" artă, pe care dicționarele o definesc ca acțiuni îndemânatice, abilitate de execuție. Dicționarul Oxford ilustrează printr-un citat din John Stuart Mill: arta este străduința de a găsi perfecțiunea, în timp ce Matthew Arnold o numeşte: operă de artă pură şi fără imperfecțiuni.

Cuvântul „estetic" se referă, după cum am notat deja, la experiența ca apreciere, percepție şi satisfacție. Denotă mai mult punctul de vedere al consumatorului decât al producătorului. Este vorba de gust; şi, la fel ca la gătit, acțiunea îndemânatică stă de partea bucătarului care face mâncarea, în timp ce gustul este de partea consumatorului, ca şi în grădinărit unde grădinarul plantează şi proprietarul se bucură de produsul finit.

Totuşi, aceste ilustrații, la fel ca relația dintre a face şi a suporta, indică faptul că distincția între estetic şi artistic nu poate fi împinsă atât de departe încât să le separăm. Perfecțiunea în execuție nu poate fi măsurată sau definită în termeni de execuție; îi implică pe cei care percep şi se bucură de produsul executat. Bucătarul pregăteşte mâncarea pentru consumator iar măsura valorii preparatului se află în consum. Perfecțiunea pură în execuție, judecată în termeni de izolare, poate fi obținută mai bine de către o maşină, decât de arta umană. În sine, este tehnica supremă, şi există mulți artişti

care nu sunt aşi la tehnică (Cezanne, spre exemplu), aşa cum sunt mulți pianişti grozavi care nu stau bine cu estetica, şi aşa cum Sargent nu este un mare pictor.

Pentru ca o artă să fie artistică, trebuie să fie „capabilă să fie iubită”. Un sculptor este memorat pentru busturile executate admirabil. Ar putea fi dificil de spus în prezența unui fotograf sau a unui dintre ei şi un fotograf care era originalul. Ca virtuozitate, sunt remarcabili. Dar ne gândim dacă sculptorul avea o experiență proprie pe care ar fi dorit să le-o împărtăşească şi celor ce îi privesc operele. Pentru a fi cu adevărat artistică, o operă trebuie să fie şi estetică. De asemenea, este nevoie o observare continuă a producătorului în timpul execuției. Dar dacă percepția sa nu este estetică, atunci nu va fi colorată şi va avea o recunoaştere rece a ceea ce a realizat, utilizând un stimul pentru pasul următor, într-un proces esențial mecanic.

Pe scurt, arta, în forma sa, uneşte relații dintre a face şi a suporta, energia consumată şi primită, care fac o experiență să fie experiență. Din cauza eliminării a tot ce nu contribuie la organizarea mutuală a factorilor acțiunii şi recepției, şi din cauza selecției aspectelor şi trăsăturilor care contribuie doar la interpretarea lor, produsul este o operă de artă estetică. Omul ciopleşte, cântă, dansează, gesticulează, mulează, desenează şi pictează. Activitatea este artistică când rezultatul perceput este de aşa natură încât calitățile sale sunt percepute ca controlând chestiunea de producție. Producția este direcționată de intenția de a produce ceva plăcut pentru experiența imediată. Artistul încorporează în sine atitudinea celui ce îi percepe lucrările.

Să presupunem, pentru ilustrare, că un obiect lucrat cu măiestrie, este crezut a fi fost produs de nişte primitivi. Apoi se descoperă că este de fapt un produc natural accidental. Ca obiect extern, este acum exact ceea ce fusese anterior. Totuşi, imediat încetează să mai fie operă de artă şi devine curiozitate naturală. Acum aparține unui muzeu de istorie naturală, şi unuia de artă. Iar ceea ce este extraordinar este că diferența nu este făcută numai de o clasificare intelectuală. Diferența este făcută şi din percepția apreciativă. Experiența estetică – în sens limitat – este conectată inerent cu experiența facerii.

Satisfacerea senzorială a ochiului şi urechii se datorează faptului că este conectată de activitatea a cărei consecință este. Chiar şi plăcerile a palatului sunt diferite în calitate în fața unui epicurian decât în fața unuia căruia doar îi place mâncarea pe măsură ce o mănâncă. Diferențele nu au o intensitate mare. Epicurianul este conştient de mult mai mult decât gustul mâncării. El pătrunde gustul, calitățile care depind de sursa lor şi maniera de producție în conexiune cu criteriile de excelență. Aşa cum producția trebuie să absoarbă calitățile produsului percepute şi obligatorii, aşa văzutul, auzul, gustul devin estetice la calificarea celor percepute.

Există un element de pasiune în orice percepție estetică. Cu toate acestea, când suntem copleşiți de pasiune, cum ar fi furie extremă, teamă, gelozie, experiența cu siguranță nu este estetică. Nu se simte o relație față de calitățile activității care a generat pasiunea. În consecință, materialul experienței nu are elementele de echilibru şi proporție. Pentru că acestea nu pot fi prezente decât atunci când acțiunea este condusă de un simț deosebit pentru relațiile pe care le susține acțiunea – gradul său de încadrare în ocazia şi situația respectivă.

Procesul de producție al artei este legat de estetic în percepția organică - aşa cum Dumnezeu şi-a supravegheat Lucrarea şi a găsit că e bună. Până când artistul nu este mulțumit de percepția a ceea ce face, continuă să modeleze şi să remodeleze. Facerea ajunge la sfârşit când rezultatul este bun – iar experiența nu vine numai din intelectual ci şi din percepția directă. Un artist, spre deosebire de alți oameni, nu este înzestrat neapărat cu putere de execuție, ci cu sensibilitatea neobişnuită față de calitățile lucrurilor. Această sensibilitate îi îndreaptă acțiunile.

Aşa cum manipulăm, atingem şi simțim, tot ala vedem; aşa cum ascultăm, aşa şi auzim. Mâna se mişcă cu un ac sau cu o perie. Ochiul găseşte şi raportează consecința a ceea ce se face. Din cauza acestei conexiuni intime, acțiunea ulterioară este cumulativă şi nu un capriciu şi nici rutină. Într-o experiență emfatică, artistico-estetică, relația este atât de apropiată încât controlează simultan facerea şi percepția. O astfel de legătură intimă nu poate avea loc dacă sunt implicate numai mâna şi ochiul. Când nu sunt implicate, ambele acționează ca organe de simț, iar acțiunile lor sunt automate. Atunci când experiența este estetică, mâna şi ochiul sunt numai instrumentele prin care operează ființa. Deci, expresia este emoțională şi ghidată de scop.

Din cauza relației dintre ce este făcut şi ce este suportat, există un simț imediat al lucrurilor percepute ca fiind menite să fie împreună. Consecințele acțiunii facerii arată dacă ceea ce este făcut duce mai departe ideea executată sau marchează o deviație. Atât timp cât experiența este controlată prin referință la aceste relații simțite imediat, acea experiență devine estetică prin natură. Dorința de acțiune devine dorință de a face acea acțiune care va duce la crearea unui obiect care să satisfacă percepția directă. Olarul modelează nămolul pentru a face un bol folositor pentru colectarea frâului; dar îl face într-un mod care este atât de controlat de seriile de percepții care adună acțiunile facerii, încât bolul este marcat de grație şi şarm. Situația generală rămâne aceeaşi în pictură sau în modelarea unui bust. Mai mult decât atât, în fiecare etapă există o anticipare a ceea ce urmează. O astfel de anticipare face legătura între acțiunea următoare şi rezultat. Ceea ce este făcut şi ce este suportat sunt deci reciproce, cumulative şi instrumentale una față de alta.

Acțiunea poate fi energică, iar cea de a suporta poate fi acută şi intensă. Dar dacă nu au legătură una cu alta astfel încât să formeze un tot în percepție, rezultatul nu este pe deplin estetic. De exemplu, facerea poate fi un model de virtuozitate tehnică, iar suportarea un torent de sentimente sau o reverie. Dacă artistul nu perfectează o nouă viziune în procesul facerii, acționează mecanic şi repetă nişte modele vechi. Este necesară multă observație, iar inteligența exercitată în perceperea relațiilor calitative caracterizează lucrările creative în artă. Relațiile trebuie notate nu numai în legătură cu ele însele, ele între ele, ci şi în raport cu întregul; ele sunt exercitate atât în imaginație, cât şi în observație. Apar irelevanțe care încearcă să ducă spre distrageri; digresiunile sunt sugerate ca îmbogățiri. Există ocazii în care ideea dominantă se pierde uşor, şi artistul ajunge, inconştient, să o umple până când gândul său capătă formă din nou. Opera reală a unui artist este de a construi o experiență coerentă în percepție, în acelaşi timp deplasându-se constant spre dezvoltare.

Când un autor pune pe hârtie idei deja clar concepute, opera reală este ca şi făcută anterior deja. Or, acesta poate depinde de percepția indusă de activitate şi raportul

său sensibil în direcționarea finalizării lucrării. Simplul act de transcriere este irelevant din punct de vedere estetic dacă nu intră în formarea unei experiențe complete. Chiar şi compoziția concepută în minte, şi deci privată, devine publică prin conținutul său, din moment ce este concepută cu referire la execuția unui produs perceptibil, şi deci aparținând lumii. În caz contrar, ar fi o aberație sau doar un vis trecător. Nevoia de exprimare prin pictură a calităților unui peisaj este continuă. Fără o întruchipare externă, experiența rămâne incompletă; psihologic şi funcțional, organele de simț sunt organele motor şi sunt conectate, prin distribuirea energiilor în corpul uman şi nu doar automatic, cu alte organe motor. Nu este un accident lingvistic că „clădirea", „construirea", „lucrarea" desemnează atât procesul, cât şi produsul finit. Fără sensul verbului, cel al substantivului ar rămâne gol.

Scriitorul, compozitorul, sculptorul sau pictorul pot retrage, în timpul procesului de producție, ceea ce au făcut. Când nu este mulțumit de experiență, pot chiar porni de la capăt. O astfel de retragere nu poate avea loc în arhitectură – acesta fiind poate motivul pentru care există atât de multe clădiri urâte. Arhitecții sunt obligați să îşi ducă la capăt ideea înainte să o transforme într-un obiect complet. Imposibilitatea construirii simultane a ideii şi a obiectivului constituie un handicap. Cu toate acestea, şi ei sunt obligați să se gândească la ideea lor ca mijloc de întruchipare, şi la obiectul percepției supreme, dacă lucrarea nu este realizată mecanic. Probabil calitatea estetică a catedralelor medievale se datorează în oarecare măsură faptului că construcția lor nu era atât de controlată de planuri şi specificații făcute în avans, ca în prezent. Planurile se dezvoltau odată cu clădirea. Dar chiar şi un produs de tip Minerva, dacă este artistic, presupune o anumită perioadă de gestație în care acțiunile şi percepțiile proiectate în minte să interacționeze şi să se modifice unele pe altele. Fiecare operă de artă urmează planul şi caracteristica unei experiențe complete, făcând-o mai intensă şi concretă.

Nu este uşor în cazul celui ce percepe şi apreciază să înțeleagă legătura intimă între a face şi a suporta în cazul realizatorului. Obişnuim să presupunem că primul ia pur şi simplu forma finită, în loc să realizeze că o astfel de preluare implică activități comparabile cu cele ale creatorului. Dar receptivitatea nu înseamnă pasivitate. Şi acesta este un proces constând dintr-o serie de acțiuni impresionabile care se acumulează în vederea îndeplinirii obiectivului. În caz contrar, nu ar mai fi percepție, ci recepție, iar diferența dintre ele este imensă. Recunoaşterea este percepția avută înainte ca aceasta să aibă ocazia să se dezvolte liber. În recunoaştere există un început al acțiunii de percepție. Dar acest început nu poate servi la dezvoltarea unei percepții complete a lucrului recunoscut. Se opreşte în punctul în care va servi unui alt scop, aşa cum recunoaştem un om pe stradă, şi fie îl salută, fie îl evităm, nu numai îl vedem de dragul de a şti că se află acolo.

În recunoaştere ne întoarcem, ca într-un stereotip, la o schemă formată anterior. Unele detalii sau aranjamente servesc ca indicii pentru identificare. În recunoaştere este suficient să aplicăm această schiță ca şablon pentru obiectul de față. Uneori, în contact cu o ființă umană, ne ies în evidență unele trăsături, poate numai fizice, de care nu eram conştienți anterior. Realizăm că nu am mai cunoscut persoana respectivă înainte. În acest punct începem să studiem şi să acumulăm. Percepția înlocuieşte recunoaşterea simplă.

Este un act de facere reconstructivă, iar conştiința devine vie. Această acțiune de a vedea implică cooperarea elementelor motor, deşi acestea rămân implicite şi nu evidente, precum şi cooperarea tuturor ideilor ce pot servi la completarea imaginii nou formate. Recunoaşterea este folosită cu uşurință în conştientizare. Nu există o rezistență suficientă între nou şi vechi pentru a securiza conştiința unei experiențe. Chiar şi un câine care latră şi dă din coadă cu bucurie la vederea stăpânului este mai plin de viață în recepționarea prietenului său decât un om care se bucură într-o recunoaştere pură.

Recunoaşterea pură este îndeplinită când se ataşează o etichetă adecvată, „adecvat" însemnând că foloseşte unui scop altul decât recunoaşterea – aşa cum un vânzător identifică un produs numai după o mostră. Nu implică nicio agitare a organismului, şi nici o comoție internă. Dar percepția începe în valuri care se extind în serie în întreg organismul. În consecință, nu se pune problema existenței vederii sau auzului *plus* emoție. Obiectul sau scena percepută este pătrunsă emoțional. Când o emoție nu pătrunde materialul perceput, atunci aceasta este fie preliminară sau patologică.

Faza estetică sau de suportare a experienței este receptivă. Implică supunere. Dar căutarea sinelui este posibilă numai printr-o activitate controlată care poate fi şi intensă. În schimburile noastre de idei cu mediul înconjurător ne retragem, uneori de teamă, sau numai pentru a nu ne irosi energia; uneori din preocuparea pentru alte chestiuni, cum e în cazul recunoaşterii. Percepția este o acțiune de epuizare a energiei pentru a primi şi nu pentru a reține energie. Pentru a ne cufunda într-o problemă, mai întâi trebuie să ne aruncăm în ea. Dacă suntem pasivi în fața unei scene, aceasta ne copleşeşte şi, din lipsa unei activități de răspuns, nu o percepem pe cea care ne dărâmă. Trebuie să ne folosim energia şi să o exprimăm cordial pentru a o pătrunde.

Toată lumea ştie că este nevoie de antrenament pentru a vedea prin microscop sau telescop, şi pentru a vedea un peisaj prin ochii unui geolog. Ideea că percepția estetică este făcută numai pentru momente deosebite este unul dintre motivele care ne face să întoarcem spatele artei. Ochiul şi aparatul vizual pot fi intacte; obiectul poate fi acolo fizic, catedrala Notre Dame, sau portretul lui Rembrandt al lui Hendrick Stoeffel. În sensul sec, acesta din urmă poate fi „văzut". Le putem privi, poate chiar recunoaşte, şi le putem şti chiar şi numele corecte. Dar din lipsa unei interacțiuni continue între organism şi obiecte, acestea nu pot fi percepute, şi cu siguranță nu estetic. Un grup de vizitatori vedeau o galerie de pictură îndrumați de un ghid, cu atenția concentrată ici şi colo, nu pot percepe; numai din greşeală poate fi atras interesul în a vedea un tablou numai pentru subiectul acestuia.

Pentru a percepe, privitorul trebuie să-şi creeze propria experiență. Iar creația sa trebuie să includă relații comparabile cu cele suportate de producător. Nu sunt aceleaşi în sens literal. Dar la privitor, ca şi la artist, trebuie să existe o ordine a elementelor întregului din care este formată, deşi nu în detaliu; la fel ca în procesul de organizare, creatorul lucrării o experimentează conştient. Fără un act de recreare, obiectul nu este perceput ca operă de artă. Artistul a selectat, simplificat, clarificat şi condensat obiectele în funcție de interesul său. Privitorul trebuie să treacă prin aceste operațiuni din punctul său de vedere. În ambele situații are loc un act de abstracție, de extracție a ceea ce este semnificativ. În ambele cazuri există înțelegerea în sensul literal – adică, o adunare a detaliilor şi trăsăturilor fizice într-un tot. Lucrarea este realizată atât de partea

privitorului, cât şi de partea artistului. Unul prea leneş, superficial pentru a realiza lucrarea nici nu va vedea sau auzi. „Aprecierea” lui va fi un amestec de resturi de învățăminte cu conformitatea c normele admirației convenționale şi cu o excitare confuză, emoțională.

Considerațiile prezentate implică atât asemănarea cât şi lipsa de asemănare, din cauza emfazei specifice a experienței, în sens pregnant, şi a experienței estetice. Prima are calitate estetică, altfel materialele sale nu s-ar îmbina într-o singură experiență coerentă. Nu putem diviza într-o experiență vitală practicul, emoționalul şi intelectualul şi să stabilim proprietățile uneia în contradicție cu caracteristicile alteia. Faza emoțională uneşte părțile într-un tot; „intelectualul” pur şi simplu denumeşte faptul că experiența are sens; „practic” indică faptul că organismul interacționează cu evenimentele şi obiectele care îl înconjoară. Cea mai elaborată anchetă filozofică şi ştiințifică şi cea mai ambițioasă întreprindere industrială sau politică au calitate estetică când diferitele lor ingrediente constituie o experiență integrală. Pentru că astfel părțile lor sunt unite şi nu numai se succed. Iar părțile, prin conexiunea lor experimentată, se deplasează spre consumare şi încheiere. Această consumare nu aşteaptă conştient finalizarea acțiunii. Se anticipează şi este savurată recurent cu intensitate specială.

Cu toate acestea, experiențele în discuție sunt predominant intelectuale sau practice, mai degrabă decât distinctiv estetice, din cauza interesului şi scopului ce le inițiază şi le controlează. Într-o experiență intelectuală, concluzia are valoare prin sine. Poate fi extrasă sub formă de formulă sau ca „adevăr”, şi poate fi folosită în întregimea sa ca factor şi ghid în alte cercetări. Într-o operă de artă nu există un depozit unic auto-suficient. Finalul, punctul terminus, este semnificativ nu prin sine, ci ca o integrare a părților. Nu are o altă existență. O dramă sau un roman nu are frază finală, chiar dacă se spune că personajele au trăit fericite până la adânci bătrâneți. Într-o experiență estetică distinctă, caracteristicile ce se supun altor experiențe, sunt dominante; cele subordonate controlează caracteristicile în baza cărora experiența este o experiență integrată completă.

În fiecare experiență integrală există o formă, pentru că există organizare dinamică. O numesc organizare dinamică pentru că este nevoie de timp pentru a o finaliza, pentru că este vorba de o creştere. Avem început, dezvoltare, împlinire. Materialul este ingerat şi digerat înaintea experienței ce se constituie în mintea muncitorului. Incubația continuă până când ceea ce se obține este dus mai departe şi devine perceptibil ca parte din lumea comună. O experiență estetică poate fi îngrămădită într-un moment numai în sensul că un climax ce urmează unui proces îndelungat poate apărea într-o mişcare deosebită, care şterge orice altceva. Ceea ce distinge experiența ca estetică este convertirea rezistenței şi tensiunilor, a excitațiilor, în mişcare spre un final cuprinzător.

Experiențe ca respiratul reprezintă succesiuni de inspirări şi expirări. Această succesiune este punctată şi formează un ritm pe baza intervalelor, perioadelor în care o fază încetează şi cealaltă se pregăteşte. William James a comparat foarte abil cursul unei experiențe conştiente cu zborul şi opririle unei păsări. Zborul şi opririle sunt conectate intim. Fiecare loc de odihnă este o suportare absorbită şi prin care sunt conştientizate consecințele anterioare acțiunii, şi, dacă acțiunea nu este doar un capriciu sau o rutină, fiecare acțiune poartă semnificația de a fi extrasă şi conservată. La fel ca la avansările în

armată, toate câştigurile din cele realizate deja sunt consolidate periodic, şi întotdeauna ținând cont de ceea ce urmează. Dacă ne mişcăm prea rapid, ne distanțăm de baza alimentării, iar experiența este tulburată, subțire şi confuză. Dacă pierdem prea mult timp după ce am extras valoarea netă, experiența va muri din lipsă de provizii.

Forma întregului este deci prezentă la fiecare membru. Îndeplinirea, consumarea, sunt funcții continue, nu simple finaluri, localizate într-un singur loc. Un gravor, pictor, sau scriitor se află în procesul finalizării fiecărei etape a lucrării sale. În fiecare punct el trebuie să rețină şi să adune ceea ce a realizat, cu referire la ceea ce urmează. În caz contrar, nu există consistență şi securitate în actele sale succesive. Seria acțiunilor în ritmul experienței oferă varietate şi mişcare; împiedică apariția monotoniei şi repetițiilor inutile. Suportările sunt elementele corespunzătoare în cadrul ritmului, şi alimentează unitatea; acestea împiedică lucrarea să devină fără scop. Un obiect este dominant estetic, renunțând la caracteristica percepției esteticului, când factorii ce determină orice putem denumi o experiență sunt ridicați mult peste pragul percepției şi sunt transformați în manifest.

4. Actul exprimării

FIECARE experiență, fie că e de mică sau mare importanță, începe cu un impuls, mai degrabă decât cu un avânt. Eu însă prefer „avânt” în locul „impulsului”. Un impuls este specializat şi particular; este, chiar şi când este instinctiv, parte din mecanismul implicat într-o adaptare mai completă cu mediul. „Avânt” desemnează o mişcare spre înainte a întregului organism, căruia impulsurile îi sunt auxiliare. Este nevoia de mâncare spre deosebire de reacțiile limbii şi buzelor implicate în acțiunea înghițitului; îndreptarea spre lumină a corpului ca întreg, ca heliotropismul plantelor, spre deosebire de o lumină deosebită.

Pentru că este vorba de mişcarea organismului în întregime, avântul este etapa inițială a oricărei experiențe complete. Observând copiii descoperim multe reacții specializate. Dar acestea nu sunt începuturi ale unor experiențe complete. Lăsând la o parte aceste activități generalizate şi acordând atenție numai diferențelor, diviziunea muncii, care le face mai eficiente, reprezintă sursa şi cauza celor mai multe erori în interpretarea experienței.

Avânturile sunt începuturi ale unei experiențe complete pentru că pleacă din nevoie; din foamea şi nevoia organismului ca întreg şi care poate fi alimentată numai prin instituirea realațiilor clare (relații active, interacțiuni) cu mediul. Epiderma este suprafața cea mai superficială care oferă indicii referitoare la unde începe organismul şi unde se termină mediul. Există unele părți în interiorul corpului care sunt străine de mediu, şi există lucruri exterioare care îi aparțin *de jure* , dacă nu *de facto*; cu alte cuvinte, acestea trebuie să intre în contact pentru ca viața să continue. La scară mai mică, aerul şi mâncarea sunt astfel de lucruri; la scară largă, instrumentele, fie că este stiloul unui scriitor sau nicovala unui fierar, ustensilele, proprietățile, prietenii şi instituțiile – toate suporturile şi susținerile fără care nu ar putea exista o viață civilizată. Nevoia manifestată în avântul urgent care necesită finalizare prin ceea ce mediul poate furniza, este o recunoaştere dinamică a dependenței sale față de întregimea împrejurimilor sale.

Este soarta unei ființe, care nu poate securiza ceea ce îi aparține, fără o aventură într-o lume care nu o deține şi pentru care nu are un titlu nativ. De fiecare dată când impulsurile organice depăşesc limita corpului, acesta se va găsi într-o lume ciudată şi compromite în oarecare măsură norocul propriu unor circumstanțe externe. Nu poate alege orice vrea şi să lase la o parte automat indiferentul şi adversitatea. Dacă organismul

continuă să se dezvolte, acesta este ajutat, aşa cum un vânt favorabil ajută un alergător. Dar şi avântul întâlneşte multe lucruri în cursul său îndelungat. În procesul convertirii obstacolelor şi condiţiilor neutre în agenţi favorabili, fiinţa devine conştientă de intenţia implicită avântului. Sinele, fie că are succes sau nu, nu revine la forma anterioară. Valurile oarbe se transformă în scop; tendinţele instinctive se transformă în acţiuni aranjate. Atitudinile sinelui sunt informate cu înţeles.

Un mediu care a fost întotdeauna şi peste tot conform cu execuţia directă a avântului poate stabili un termen de creştere la fel de sigur cum unul ostil ar enerva şi distruge. Avântul împins înainte îşi urmează cursul fără să gândească, fără emoţii. Pentru că ar trebui să îşi dea socoteală sieşi pentru lucrurile întâlnite, şi deci nu ar deveni obiecte semnificative. Singurul mod în care acesta îşi poate conştientiza natura şi scopul este prin obstacolele trecute şi mijloacele folosite. Nici măcar cu rezistenţa la împrejurimi sinele nu se poate auto-conştientiza; nu are niciun sentiment sau interes, nici frică nici speranţă, nici dezamăgire, nici exaltare. Pura opoziţie creează iritaţie şi furie. Dar rezistenţa care angrenează gândurile generează curiozitate şi atenţie, şi, când aceasta este depăşită, se transformă în exaltare.

Cel care dezamăgeşte un copil şi cel care nu are fondul matur de experienţă relevantă reprezintă o provocare a inteligenţei, pentru planificarea şi convertirea emoţiilor în interes, de partea celor care au avut experienţe anterioare suficient de interesante. Avântul provenit din nevoie începe o experienţă care nu ştie spre ce se îndreaptă; rezistenţa şi verificarea duc conversaţia în acţiune directă spre reflecţie; ceea ce revine este relaţia condiţiilor frânate cu ceea ce posedă sinele ca fond de rulment în baza experienţelor anterioare. Pe măsură ce energiile astfel implicate subliniază avântul original, acesta operează mai circumspect în legătură cu finalul şi metoda folosită. Acesta este planul fiecărei experienţe pline de sens.

Faptul că tensiunea provoacă energie şi că lipsa totală de opoziţie nu favorizează dezvoltarea normală sunt fapte familiare. În general, recunoaştem cu toţii că un echilibru între condiţiile favorizante şi cele nefavorabile reprezintă o stare dorită a lucrurilor – cu condiţia ca condiţiile adverse să aibă o relaţie intrinsecă cu ceea ce obstrucţionează, în loc să fie arbitrare şi inutile. Cu toate acestea, cele evocate nu sunt cantitative, sau doar o energie în plus, ci calitative, o transformare a energiei într-o acţiune responsabilă, prin asimilarea sensului din contextul experienţelor trecute. Legătura dintre vechi şi nou nu este o simplă compunere de forţe, ci o recreere în care avântul prezent primeşte formă şi soliditate, în timp ce vechiul, materialul „stocat” este reînviat, dând o nouă viaţă şi un suflet de pe urma întâlnirii unei situaţii noi.

Această schimbare dublă transformă o activitate într-un act de expresie. Lucruri din mediu care altfel ar fi doar nişte canale line sau obstrucţii devin mijloace, medii. În acelaşi timp, lucrurile reţinute din experienţa trecută, care ar deveni banale din cauza rutinei sau neutilizării, devin coeficiente în noi aventuri şi obţin sensuri noi. Aici se află toate elementele necesare pentru a defini expresia. Definiţia va câştiga forţă dacă trăsăturile menţionate sunt explicite spre deosebire de situaţiile alternative. Nu toate activităţile au natură de expresie. La o extremă, se află furtunile de pasiune care rup

barierele şi care înlătură orice intervine între persoană şi ceea ce vrea să distrugă. Există activitate, dar nu şi expresie din punctul de vedere al celui ce acționează. Un privitor ar putea spune: „Ce extraordinară expresie de furie!” dar cel înfuriat doar etichetează, ceea ce e diferit de a exprima furia. Or, un spectator ar putea spune: „Cum îşi exprimă acel om caracterul dominant în ceea ce face sau spune”. Dar ultimul lucru la care se gândeşte acel om este să îşi exprime caracterul; el doar îşi exprimă o pasiune. Din nou, plânsul sau zâmbetul unui copil poate fi expresiv pentru o mamă sau bonă, dar nu şi pentru copil. Pentru privitor, este o expresie pentru că spune ceva despre starea copilului. Dar copilul este numai angajat în a face ceva direct, nu mai expresiv decât respirația sau strănutul, din punctul lui de vedere – activități care sunt de asemenea expresive pentru observatorul stării copilului.

Generalizarea acestor situații ne va proteja de comiterea unei erori – care, din păcate, a invadat teoria esteticului – aceea de a presupune că simpla manifestare a unui avânt, nativ sau obişnuit, constituie o expresie. O astfel de acțiune este expresivă nu prin sine, ci numai în interpretarea reflectivă din partea observatorului – aşa cum bona ar putea interpreta strănutul ca pe un semn de răceală. În ceea ce priveşte acțiunea în sine, dacă ea este doar impulsivă, aceasta este doar o exprimare. Dacă nu există o expresie, în lipsa unei nevoie exterioare, apariția trebuie clarificată şi ordonată preluând valorile experiențelor anterioare înainte să fie un act de expresie. Iar aceste valori nu sunt aduse în joc decât prin obiecte din mediu care oferă rezistență descărcării directe a emoțiilor şi impulsurilor. Descărcarea emoțională este o condiție necesară, dar nu şi suficientă a expresiei.

Nu există expresie fără entuziasm. Cu toate acestea, o agitație interioară descărcată dintr-o dată prin râsa sau plâns, trece mai departe. Descărcarea înseamnă a scăpa de, a elimina; a exprima înseamnă a sta, a duce mai departe dezvoltarea, a lucra la finalizare. Lacrimile pot aduce eliberare, un spasm poate elibera furia interioară. Dar dacă nu sunt administrate condițiile obiective, dacă materialele de interes nu sunt formate astfel încât să surprindă entuziasmul, atunci nu există expresie. Ceea ce numim uneori auto-expresie poate fi numită mai bine auto-expunere; afişează caracterul, sau lipsa lui, celorlalți. În sine, este doar o presiune pentru a merge mai departe.

Tranziția de la un act expresiv din punctul de vedere al unui observator extern spre unul expresiv intrinsec este ilustrată printr-un caz simplu. La început, un copil plânge tot aşa cum îşi întoarce capul după o lumină; există o nevoie internă, dar nimic de exprimat. Pe măsură ce copilul creşte, învață că anumite acțiuni au consecințe diferite, că, spre exemplu, primeşte atenție dacă plânge, şi că dacă zâmbeşte induce un alt răspuns clar din partea celor din jur. Astfel începe să fie conştient de sensul a ceea ce face. Pe măsură ce prinde sensul unei acțiuni din greşeală, va deveni capabil de acte de reală expresie. Transformarea sunetelor, lălăielilor şi aşa mai departe în limbaj este o ilustrare perfectă a modului în care apar actele de expresie şi a diferenței dintre acestea şi simplele acte de descărcare.

Se sugerează, dacă nu chiar exemplifică, în astfel de cazuri conexiunea expresiei cu arta. Copilul care a învățat efectul pe care l-a produs actul său spontan, va realiza acel act „intenționat” de acum. Începe să manipuleze şi să îşi comande activitățile în funcție de consecințele lor. Consecințele sunt încorporate ca sens al acțiunilor din cauza relației

dintre a face şi a suporta. Copilul poate acum plânge cu un scop, acela că crea atenție sau eliberare. Poate începe să zâmbească pentru atracție sau pentru favoruri. Aceasta reprezintă artă în formă incipientă. O activitate naturală, spontană şi neintenționată se transformă din cauză că este întreprinsă pentru un scop conştient. O astfel de transformare transformă o acțiune în artă. Rezultatul poate fi mai mult ingenios, decât estetic. Zâmbetul şi surâsul convențional ale salutului sunt artificii. Dar actul autentic al salutului de bun venit conține şi o schimbare de atitudine care cândva era manifestarea naturală a avântului, în artă, ceva făcut într-un anumit loc sau în relație cu procesul comunicării umane intime.

Diferența dintre artificial, ingenios şi artistic se află la suprafață. În prima, există o separare între ce este realizat deschis şi ceea ce este intenționat. Aparența este cordială; intenția este de a câştiga un favor. Unde există o astfel de separare între ceea ce este făcut şi scop, există nesinceritate, truc, o simulare a acțiunii. Când naturalul şi cultivatul se amestecă, activitățile de comunicare socială devin opere de artă. Avântul animat al unei prietenii geniale şi fapta realizată coincid complet, fără vreun alt scop ulterior. Ciudățenia poate împiedica o expresie adecvată. Dar un fals, oricât de bine făcut, trece printr-o formă de expresie; nu are forma unei prietenii şi nu persistă. Substanța prieteniei rămâne neatinsă.

Un act de descărcare sau simplă expunere nu are un mediu. Plânsul şi râsul instinctiv nu necesită un mediu mai mult decât un strănut sau a face cu ochiul. Acestea apar prin acelaşi canal, dar mijloacele nu sunt folosite ca mijloace imanente pentru un final. Actul care exprimă un bun venit foloseşte zâmbetul, mâna întinsă, luminarea feței ca mijloc de comunicare la întâlnirea unui prieten drag. Acțiunile spontane se transformă în mijloace cu comunicare umană mai bogată şi grațioasă – tot aşa cum pictorul transformă culorile într-un mijloc de exprimare a unei experiențe imaginative. Dansul şi sportul sunt activități în care acțiunile odată realizate spontan şi separat sunt apoi asamblate şi convertite din materie primă, crudă, în opere de artă de expresie. Numai acolo unde materialul este folosit ca mijloc, există şi expresie şi artă. Tabu-urile care pentru un outsider par prohibiții şi inhibiții impuse, pot fi pentru cei ce le experimentează mijloace de exprimare a unui statut social, a demnității şi onorii. Totul depinde de modul în care este folosit materialul când operează ca mijloc.

Conexiunea dintre un mijloc şi actul de expresie este intrinsecă. Un act de expresie foloseşte întotdeauna materialul natural, indiferent că este vorba de natural în sensul obişnuit, sau în cel primitiv sau nativ. Devine un mijloc când este folosit în relație cu locul şi rolul său, în legăturile sale, o situație inclusivă – aşa cum tonurile devin muzică când sunt ordonate într-o melodie. Aceleaşi tonuri pot fi murmurate pentru exprimarea bucuriei, surprizei sau supărării. Acestea sunt expresii ale acelor emoții când alte tonuri reprezintă mijlocul în care apar ele.

Etimologic, un act de expresie este o silire, o presiune. Sucul se formează când strugurii sunt zdrobiți în presă; pentru a folosi o comparație mai prozaică, untura şi uleiul se formează când anumite grăsimi sunt încălzite şi presate. Nimic nu se presează în afară de materia brută sau naturală. Dar la fel de adevărat este că simpla emitere sau descărcare

a materiei prime nu reprezintă o expresie. Prin interacțiunea cu ceva extern, presa de vin, sau picioarele care efectuează operațiunea de zdrobire, apare sucul. Pielița şi semințele se scot; numai când aparatul este defect, vor fi descărcate şi acestea. Chiar şi în modurile cele mai mecanice de expresie, există o interacțiune şi o transformare a materialului primitiv, văzut ca materia primă a operei de artă, în legătură cu ceea ce se presează. Presa de vin şi strugurii trebuie să „exprime" sucul, iar pentru aceasta obiectele înconjurătoare, precum şi emoțiile şi avântul trebuie să constituie o expresie a emoției.

Vorbind de poezie, Samuel Alexander a remarcat că „lucrarea artistului provine nu dintr-o experiență imaginativă terminată căreia îi corespunde opera de artă, ci dintr-un entuziasm pasional pentru subiectul tratat ... Poezia poetului îi este smulsă poetului întocmai de subiectul care îl încântă". Pasajul este un text în care putem lăsa patru comentarii. Unul din aceste comentarii poate fi considerat întărirea unui punct subliniat în capitolele anterioare. Adevărata operă de artă este construirea unei experiențe integrale din interacțiunea unor condiții şi energii organice şi de mediu. Mai aproape de tema noastră este însă punctul al doilea: cele exprimate îi sunt smulse producătorului de presiunea exercitată de lucrurile obiective asupra impulsurilor şi tendințelor naturale. Urmează punctul al treilea. Actul de expresie ce constituie o operă de artă reprezintă o construcție în timp, şi nu o emitere instantanee. Iar această declarație semnifică mult mai mult. Un pictor are nevoie de timp pentru a-şi transfera concepția imaginativă pe pânză şi pentru ca sculptorul să termine cioplirea lemnului. Înseamnă că exprimarea sinelui în şi printr-un mijloc, constituind opera de artă, este în sine o interacțiune prelungită a interacțiunii a ceva ce provine din sine cu condițiile obiective, un proces în care ambele primesc formă şi ordine pe care nu le aveau la început. Chiar şi Dumnezeu a avu nevoie de şapte zile să creeze raiul şi pământul, şi, dacă datele sunt corecte, am vedea că numai la final şi-a dat seama de ce a realizat cu materia primă reprezentată de haos. Numai o metafizică subiectivă a putut transforma mitul elocvent al Genezei în concepția unui Creator.

Comentariul final este că atunci când entuziasmul pentru un subiect se adânceşte, inițiază o serie de atitudini şi sensuri derivate dintr-o experiență anterioară. Pe măsură ce sunt încorporate într-o acțiune, ele devin gânduri conştiente şi emoții. A fi pus pe jar de un gând sau o scenă, înseamnă a fi inspirat. Stimulentul trebuie fie să se consume, să se transforme în cenuşă sau să devină un material care să participe la crearea produsului rafinat final. Multe persoane sunt nefericite, torturate pentru că nu dispun de o acțiune expresivă. Ceea ce în condiții mai fericite ar putea fi folosit pentru a converti materialul într-un material pentru o experiență intensă şi clară, clocoteşte într-o dezordine care se distruge în final, poate după o întrerupere dureroasă.

Materialele ce suportă o combustie din cauza contactelor intime şi rezistențelor mutuale constituie inspirația. De cealaltă parte a sinelui, elementele provenite din experiențe anterioare sunt transformate în acțiuni, impulsuri şi imagini. Acestea pleacă din subconştient, nu sub forme identificate ca detalii ale trecutului, şi nici în bucăți, ci topite în focul comoției interne. Ele nu par să provină din sine, pentru că provin dintr-un sine necunoscut conştient. Deci, printr-un simplu mit, inspirația este atribuită unui zeu, sau muze. Inspirația este totuşi inițială. Materialul interior inflamat trebuie să găsească

combustibilul obiectiv cu care să funcționeze. Prin interacțiunea combustibilului cu materialul, apare produsul rafinat şi format. Actul de expresie nu este ceva ce survine dintr-o inspirație finalizată. Este deplasarea spre finalizarea unei inspirații prin intermediul materialului percepției şi imaginației [1].

Un avânt nu poate duce la expresie decât atunci când este aruncat în comoție, dezordine. Dacă nu există compresie, va apărea netezirea. Dezordinea marchează locul în care impulsul interior şi contactul cu mediul se întâlnesc şi creează un ferment. Dansul războiului şi dansul recoltei nu provin din interior, exceptând cazul în care există un raid ostil sau culturi de strâns. Pentru a genera entuziasmul indispensabil, trebuie să existe o miză, ceva momentan şi nesigur – cum ar fi rezultatul unei bătălii sau previziunile recoltei. Un lucru sigur nu trezeşte emoții. Deci nu va fi exprimat entuziasmul, ci entuziasmul despre ceva. Astfel, la fel ca mişcările unui actor care îşi joacă rolul automat, aceste simulează expresia. Chiar şi o nelinişte nedefinită îşi caută exprimarea prin cântec sau pantomimă, încercând să se articuleze.

Viziunile eronate despre natura actului de expresie îşi au sursa în noțiunea conform căreia o emoție este completă prin sine, numai când are un impact asupra materialului exterior. Dar, de fapt, o emoție este *de la* sau *spre ceva* sau *despre* ceva obiectiv, fie faptă sau idee. O emoție este implicată într-o situație, a cărei problemă rămâne în suspans şi în care sinele deplasat în emoție este vital. Situațiile pot fi deprimante, amenințătoare, intolerabile, triumfante. Bucuria victoriei câştigate de un grup cu care este identificată o persoană nu este ceva complet intern, la fel cum nici tristețea provocată de moartea unui prieten – nimic din ce poate fi înțeles, cu excepția inter-penetrării sinelui în condițiile obiective.

Aceasta din urmă este deosebit de importantă în conexiune cu individualizarea operelor de artă. Noțiunea conform căreia expresia este eliberarea directă a unei emoții complete determină logic faptul că individualizarea este aparentă şi externă. Pentru că, ar însemna că frica este frică, exaltarea este exaltare, dragostea este dragoste, fiecare fiind generică şi diferențiată intern numai prin intensitate. Dacă aceste idei ar fi corecte, operele de artă s-ar încadra în aceste tipuri. Această viziune a ridicat critici, dar nu într-atât încât să asistăm la o înțelegere a operelor de artă. Trebuie spus că nu există aşa ceva ca: *emoțiA*, teama, ura, dragostea. Caracterul unic al evenimentelor şi situațiilor experimentate impregnează emoțiile evocate. Dacă funcția vorbirii ar fi fost de a reproduce ceea la ce se referă, nu am putea vorbi de teamă, ci doar de teama-de-acest-vehicul, sau teama-în-anumite-condiții. O viață întreagă ar fi prea scurtă pentru a reproduce în cuvinte o singură emoție. În realitate, poetul şi romancierul au un avantaj imens chiar şi asupra psihologilor în gestionarea emoțiilor. Pentru că primul construieşte

[1] În "Teoria Poeziei", dl. Lascelles Abercrombie ezită între două surse de inspirație. Una dintre ele preia ceea ce numim o intepretare corectă. In poezie, o inspirație « se defineşte complet şi cu măiestrie ». în alte momente, spune că inspirația se află în poezie ; « ceva auto-conținut şi auto-suficient », un tot complet şi întreg ». el spune că « fiecare inspirație este ceva ce nu a existat şi nu ar fi putut exista sub formă de cuvinte la început ». fără îndoială, acelaşi lucru se întâmplă şi aici ; nici măcar o funcție trigononometrică nu există numai sub formă de cuvinte. Dar dacă este deja auto-suficientă şi auto-conținută, de ce caută şi găseşte cuvintele ca mijloc de expresie ?

o situație concretă şi permite evocarea unui răspuns emoțional. În locul unei descrieri a emoției în termeni intelectuali şi simbolici, artistul face acțiunile care alimentează emoția.

Că arta este selectivă, este un fapt recunoscut universal. Aceasta este din cauza rolului emoției în actul de expresie. Orice dispoziție dominantă exclude automat tot ce nu îi este caracteristic. O emoție este mai eficientă decât orice sentiment provocator deliberat. Îşi scoate tentaculele după ceea ce este îi asemănător, după ceea ce o alimentează şi o duce la finalizare. Numai când o emoție moare sau împărțită în fragmente, materialul său poate fi perceput conştient. Operarea selectivă a materialelor exercitate atât de puternic de emoția dezvoltată într-o serie de acțiuni continue extrage materia dintr-o multitudine de obiecte şi separată spațial, şi condensează abstractul într-un obiect epitom al valorilor aparținându-le. Această funcție creează „universalitatea" operei de artă.

Dacă examinăm motivele pentru care anumite opere de artă ne ofensează, putem afla că nu există o emoție reală care să ghideze selectarea şi asamblarea materialelor. Deviem impresia că artistul, să zicem autoul unui roman, încearcă să prezinte conştient natura emoției sale. Suntem iritați de sentimentul că manipulează materialele pentru a garanta un efect decis în avans. Fațetele lucrării, varietatea sa sunt ținute împreună de vreo forță externă. Mişcarea părților şi a concluziei nu scot la iveală o necesitate logică. Autorul şi nu subiectul, este arbitrul.

În citirea unui roman, chiar şi unul scris de un expert, putem avea sentimentul de la bun început că eroul este condamnat nu de vreo situație inerentă, ci de intenția autorului care face din personaj o marionetă care să îi transmită ideile. Acest sentiment dureros este iritant nu din cauza durerii, ci pentru că ne este impus de ceva ce simțim că vine din exteriorul subiectului lucrării. O lucrare poate fi mai tragică, şi totuşi să ne lase cu o emoție de împlinire, şi nu de iritare. Ne consolăm la final pentru că simțim că finalul este inerent mişcării subiectului. Incidentul este tragic, dar lumea în care se petrec astfel de lucruri nu este una arbitrară. Emoția autorului şi cea care ajunge la noi sunt ocazionate de scenele în care lumea şi ei se unesc în cadrul subiectului. Din motive similare ne amintim de intruziunea unui proiect moral în literatură, în timp ce acceptăm, din punct de vedere estetic, orice cantitate de conținut moral dacă acesta este însoțit de o emoție sinceră care controlează materialul. O flacără albă de milă sau indignare îşi poate găsi materialul care o alimentează şi poate aprinde tot ansamblul.

Tocmai pentru că emoția este esențială acelui act de expresie care produce opera de artă, este uşor pentru o analiză inexactă să imagineze greşit modul de operare şi să concluzioneze că opera de artă are o emoție pentru conținutul său semnificativ. Putem striga de bucurie sau chiar să plângem la vederea unui prieten după o lungă perioadă de despărțire. Rezultatul nu este un obiect expresiv – decât pentru privitor. Dar dacă emoția ne face să adunăm material afiliat dispoziției evocate, poate rezulta o poezie. În explozia directă, o situație obiectivă este reprezentată de stimul, cauza emoției. În poezie, materialul obiectiv devine conținutul şi materia emoției, nu numai ocazia sa evocativă.

În dezvoltarea unui act expresiv, emoția operează ca un magnet atrăgând spre sine materialul adecvat; adecvat pentru că are o afinitate emoțională experimentată pentru starea sufletească trăită. Selectarea şi organizarea materialului sunt în acelaşi timp o

funcție şi un test al calității emoției experimentate. Văzând o dramă, privind un tablou, sau citind un roman, putem simți că unele părți nu se potrivesc. Fie producătorul nu avea experiență în exprimarea emoțiilor, sau emoțiile nu au fost susținute. În cazul al doilea, atenția este distrasă, şi rezultă asamblarea părților inegale. Observatorul sau cititorul este conştient de joncțiuni, de găurile umplute arbitrar. Da, emoția trebuie să opereze. Dar funcționează pentru a efectua continuitatea mişcării, efectul de unicitate în varietate. Dar nu este vorba despre ce este exprimat. Fără emoție, poate fi vorba de măiestrie, dar nu de artă; poate fi prezentă şi intensă, însă dacă este manifestată direct, rezultatul nu este artă.

Există alte lucrări încărcate de emoție. Conform teoriei care susține că manifestarea unei emoții este o expresie, nu există supraîncărcări; cu cât este mai intensă emoția, cu atât este mai eficientă expresia. De fapt, o persoană copleşită de o emoție, este incapabilă să o exprime. Măcar acesta este un adevăr din formula lui Wordsworth a „emoției amintite în linişte". Când suntem stăpâniți de o emoție, există multă suportare (în limbajul prin care a fost descrisă acțiunea de a avea o experiență) şi un răspuns activ prea slab pentru a permite o relație echilibrată. Există prea multă natură pentru a permite dezvoltarea artei. Multe din picturile lui Van Gogh au o intensitate ce stârneşte un lanț de răspunsuri. Dar odată cu intensitatea, există şi o explozie din cauza lipsei aserțiunii controlului. În cazuri extreme, este mai uşor să dezordonăm, decât să ordonăm materialul. O emoție insuficientă se arată într-un produs „corect". O emoție excesivă obstrucționează elaborarea necesară şi definiția părților.

Determinarea *cuvântului corect* , a incidentului potrivit, la locul potrivit, a proporției exacte, a tonului precis, sunt obținute prin emoție. Totuşi, nu orice emoție îşi poate face treaba, ci numai cea informată de materialul adunat. Emoția este informată şi transmisă mai departe când este folosită indirect în căutarea materialului şi în stabilirea ordinii sale, nu când este risipită direct.

Operele de artă ne prezintă adesea un aer de spontaneitate, o calitate lirică, ca şi cum ar fi cântecul spontan al unei păsări. Dar omul, din fericire sau din nefericire, nu este pasăre. Cele mai spontane explozii ale sale, dacă sunt expresive, nu sunt supra-fluxuri ale unor presiuni interne. Spontanul în artă este absorbția completă a subiectului proaspăt, prospețime ce ține şi susține emoția. Banalitatea subiectului şi importunitatea calculelor sunt inamici ai spontaneității expresiei. Reflecția, deşi lungă şi energică, ar fi putut fi luată în considerare în generarea materialului. Dar, o expresie îşi va manifesta spontaneitatea dacă subiectul a fost preluat în experiența prezentă. Inevitabila auto-deplasare a poeziei sau dramei este compatibilă cu cantitatea de muncă care a dus la obținerea rezultatelor, ducând la fuziunea cu altă emoție proaspătă. Keats vorbeşte poetic despre modul în care se obține expresia artistică când povesteşte despre „compunerile şi descompunerile nenumărate ce au loc între intelect şi miile de materiale înainte să ajungă la acel tremur, la acea percepție delicată".

Fiecare dintre noi asimilează în sine ceva din valorile şi sensurile conținute în experiențele trecute. Dar o facem în grade diferite şi la nivele diferite ale sinelui. Unele lucruri pătrund în adâncime, altele rămân la suprafață şi pot fi înlocuite cu uşurință. Vechii poeți invocă în mod tradițional muza Memoriei ca fiind ceva complet din afara lor – în afara sinelui conştient prezent. Invocarea este un tribut adus puterii profunde, în determinarea prezentului sine şi a ceea ce are de spus. Nu este adevărat că „uităm" sau că

lăsăm să cadă în inconştient numai lucrurile ciudate şi neplăcute. Este mai adevărat faptul că lucrurile pe care le-am făcut parte din noi, pe care le-am asimilat şi nu le-a reținut ca simple incidente încetează să mai fie o existență conştientă separată. Cu anumite ocazii se întâmplă să fie inițiată personalitatea astfel formată. Apoi urmează nevoie de expresie. Cele exprimate nu vor fi nici evenimentele trecute şi nici ocazia existentă literal. Va fi o uniune intimă a trăsăturilor existenței prezente cu valorile experienței trecute încorporate în personalitate. Urgența şi individualitatea, trăsăturile ce marchează existența concretă, provin din ocazia prezentă; înțeles, substanță, conținut, provin din cele încorporate din experiențele trecute.

Nu cred că dansul şi cântatul din copilărie pot fi explicate întru-totul pe baza răspunsurilor neînvățate şi neformate la ocaziile obiective existente. Evident, trebuie să existe ceva în prezent care să evoce fericirea. Dar actul este expresiv numai dacă este la unison cu ceva stocat din experiența trecută, ceva generalizat. În cazul expresiilor de fericire ale copiilor, uniunea valorilor trecute şi a incidentelor prezente are loc cu uşurință; există câteva obstrucții de depăşit, câteva răni de vindecat, câteva conflicte de rezolvat. La persoanele mature, situația este inversă. În consecință, rar se întâmplă să se ajungă la unison; dar când se întâmplă, se întâmplă la un nivel mai adânc şi cu un conținut plin de sens. Şi apoi, deşi după o perioadă lungă de incubație şi după chinuri mari, expresia finală poate apărea cu spontaneitate din discursul cadențat sau mişcarea ritmată a unui copil vesel.

În una din scrisorile sale către fratele său, Van Gogh spunea că „emoțiile sunt uneori atât de puternice încât lucrăm fără să ştim la ce lucrăm, iar loviturile vin la fel ca şi succesiunea şi coerența cuvintelor dintr-un discurs sau scrisoare". Această abundență de emoții şi spontaneitate apar, totuşi, numai la cei care s-au adâncit în experiențele unor situații obiective; la cei care s-au cufundat în observarea materialului şi ale căror imaginații au fost ocupate cu reconstruirea a ceea ce văd şi aud. În caz contrar, starea va fi mai mult asemănătoare cu un delir în care simțul producerii este subiectiv şi halucinant. Chiar şi explozia unui vulcan presupune o perioadă mai lungă de comprimare şi, dacă erupția conține şi lavă pe lângă pietre şi cenuşă, atunci implică şi transformarea materiei prime. Spontaneitatea este rezultatul a perioade lungi de activitate, în caz contrar este goală, atât cât să nu fie un act de expresie.

Ceea ce a scris William James despre experiența religioasă ar fi putut fi scris despre antecedentele actelor de expresie. „Inteligența şi voința unui om țintesc spre ceva doar slab imaginat. Cu toate acestea, forțele maturizării organice din el merg spre propriul lor rezultat, iar sforțarea conştientă şi eliberarea subconştientă se aliază în spatele scenei, lucrând împreună la rearanjare, iar rearanjarea spre care tind aceste forțe este definită, şi diferită de cele concepute şi determinate la nivel conştient. În consecință, acestea pot suferi interferențe din partea eforturilor sale voluntare de a se îndrepta în direcția bună". În consecință, adaugă: „când noul centru de energie a fost incubat suficient încât să fie gata să dea în floare, „dă-te la o parte" este singurul lucru pe care îl putem spune; trebuie să explodeze fără vreun ajutor". Ar fi dificil sa gasim sau sa dam o descriere mai buna a naturii expresiei spontane. Ideile noi inca vin prompt in constiinta numai atunci cand munca in formarea accesului potrivit a fost terminata anterior.

Subconstientul matur precede producerea creativa in fiecare trasatura a straduintei umane. Insusi forul direct al spiritului si vointei niciodata nu a dat nastere la ceva ce nu este mecanic; functia aceasta este necesara , dar exista pentru a lasa liberi aliatii care exista in afara scopului lor. La momente diferite punem la cale diverse lucruri, intretinem scopuri care, in ceea ce priveste constiinta, sunt independente, fiecare fiind adecvat propriei ocazii; interpretam acte diferite, fiecare cu rezultatul sau particular. Cand rabdarea si-a realizat munca perfect, omul este luat in posesie de catre muza si canta sau scrie ca si cum Dumnezeu i-ar comanda.

Persoanele care sunt denumite in mod conventional ,,artisti'', ,,ganditori'', oameni de stiinta, nu opereaza prin spiritul constient. Si ei transmit spre un final imprecis prefigurat, bajbaind in timp ce sunt atrasi de o aura in care inoata observatiile si reflectiile lor. Numai psihologia care a separat lucrurile care in realitate trebuie sa stea impreuna, sustine ca oamenii de stiinta si filosofii gandesc, in timp ce poetii si pictorii isi urmeaza emotiile. Dupa cum am mai spus, singura diferenta semnificativa consta in tipul materialului la care adera imaginatia emotionata. Cei care sunt numiti artisti au ca obiect calitatea lucrurilor din experienta directa; intelectualii implica tranzatia cu aceste calitati, prin intermediul simbolurilor care reprezinta aceste calitati, dar nu sunt semnificative in imediata lor prezenta. Ultima diferenta este enorma, in ceea ce priveste tehnica gandului si a emotiei.

Dar nu este nici o diferenta in ceea ce priveste dependenta de ideile emotionalizate si subconstientul matur.

Gandirea directa in termeni de culoare, tonuri, imagini, este o operatie tehnica diferita fata de gandirea in cuvinte. Numai superstitia va sustine ca semnificatia unei picturi sau simfonii nu poate fi tradusa in cuvinte, sau poezia nu poate fi tradusa in proza, prin urmare, gandul este monopolizat de litera. Daca toate semnificatiile ar putea fi exprimate adecvat prin cuvinte, arta picturii si muzicii nu ar mai fi existat. Exista valori si semnificatii care pot fi exprimate numai prin calitatile vizuale si auditive imediate, si a intreba ce semnifica in sensul a ceva ce poate fi tradus in cuvinte inseamna a nega existenta lor distinctiva.

Diferite persoane se deosebesc in suma relativa a participarii martorului constiintei si vointei care intra in actele lor de expresie. Edgar Allan Poe a lasat o expunere a procesului expresiei exprimate de spirit, din care a facut parte. El povesteste ce s-a intamplat cand a scris ,,Corbul'':

,, Publicului rar ii este permisa o aruncatura de ochi in spatele scenelor de cruzime, a adevaratului scop sesizat in ultimul moment, la roti si pinioane, abordarea schimbarii scenelor, treptele scarii si cursele demonilor, vopseaua rosie si plasturii negri, care, in 99% dintre cazuri constituie literatura histrio.''

Nu trebuie sa luam in serios declaratia lui Poe. Dar esenta celor spuse de el este o prezentare pitoresca a unui fapt sobru. Materialul brut primitiv al experientei are nevoie sa fie relucrat pentru a proteja expresia artistica. Adesea, aceasta nevoie este mai mare in cazurile de ,,inspiratie'', decat in celelalte cazuri. Acest proces al emotiei denumit de materialul original este modificat deoarece este atasat noului material.

Acest fapt ne da indiciul naturii estetice a emotiei. Cu respect pentru materialele fizice care intra in formarea unei creatii artistice, se stie ca sunt supuse schimbarii. Marmura trebuie sa fie taiata; pigmentii trebuie sa intre in panza; cuvintele trebuie sa fie alaturate. In general nu este recunoscut faptul ca o transformare similara are loc in

materialele, imaginile, observatiile, amintirile si emotiile din interiorul sinelui. Si acestea sunt re-formate progresiv si trebuie administrate.

Aceasta modificare reprezinta construirea unui adevarat act expresiv. Primul impuls este o zguduire care cere exprimarea. Sunt doua operatii, una efectuata asupra materialului exterior, cealalta asupra interiorului si mentalului.

Lucrarea este artistica in masura in care cele doua functii de transformare sunt realizate printr-o singura operatie. Cand pictorul aseaza culoarea pe panza, sau isi imagineaza culoarea pe panza, ideile si sentimentele lui sunt ordonate. Cand scriitorul compune in mediul lui de cuvinte ceea ce vrea sa exprime, ideea lui ia o forma perceptibila.

Sculptorul concepe sculptura, nu doar in termeni mentali, dar si in termeni de lut, bronz sau marmura. Daca un muzician, pictor sau arhitect isi exprima ideea originala emotionala in termeni de imagini auditive sau vizuale este de minima importanta. Pentru imagini este obiectivul de mediu aflat in curs de dezvoltare. Mediul poate fi in imaginatie sau in materialul concret. In oricare dintre cazuri, procesul fizic dezvolta imaginatia in timp ce imaginatia este conceputa in termeni de material concret. Numai prin organizarea progresiva a materialului sinelui si exteriorului in conexiunea organica, una cu cealalta, poate fi realizata creatia, care nu este un document citit sau ilustrarea a ceva familiar.

Bruschetea aparitiei apartine aspectului material de deasupra pragului de constienta, nu procesului generatiei sale. Am putea urmari oricare asemenea manifestare la radacinile sale si prin istoria sa, am gasi la inceput o emotie bruta si nedefinita. Ar trebui sa constatam ca se presupune definita doar forma in care aceasta a lucrat in sine printr-o serie de schimbari in materialul imaginat. Ceea ce multora dintre noi le lipseste pentru a fi artisti nu este emotia initiala, nici tehnica de calificare in executie. Este capacitatea de a lucra o idee vaga si emotia in fata unor termeni de mediu definiti. Intre conceperea si aducerea la viata dupa o lunga perioada de gestatie.

In aceasta perioada materialul interior al emotiei si ideii este transformat prin actiune si starea de actionare de materialul obiectiv care este supus modificarii, atunci cand acesta devine un mijloc de exprimare.

Este exact aceasta emotie cea care schimba caracterul emotiei originale, alterandu-i calitatea, asa incat devine distinctiva estetic in natura. In definitia oficiala, emotia este estetica atunci cand adera la un obiect format prin actul expresiv, in sensul in care actul expresiei a fost definit.

La inceput, o emotie zboara direct la obiect. Iubirea tinde sa pretuiasca obiectul iubit, asa cum ura are tendinta sa distruga obiectul urat. Emotia poate fi transformata in afara de sfarsitul ei direct. Emotia iubirii poate cauta si gasi materialul care este altul decat cel iubit direct, dar care este înrudit prin emotia care atrage lucruri în afinitate. Acest alt material poate fi orice atat timp cat hraneste emotia. Consultand poetii, vom afla ca iubirea isi gaseste expresia in navalirea torentilor, suspansul din asteptarea furtunii, o pasare in zbor, o stea cazatoare, luna schimbatoare. Nici acest material metaforic nu este in caracter, daca prin ,,metafora'' se intelege rezultatul oricarui act de comparatie constient. Metafora deliberata in poezie este recursul mintii cand emotia nu satureaza materialul. Expresia verbala poate lua forma metaforei, dar in spatele cuvintelor sta identificarea unui act emotional, nu o comparatie intelectuala.

In toate aceste cazuri, unele obiecte inrudite emotional cu obiectul direct al emotiei iau locul din urma. Exista un adevar in afirmatia lui Hulme ca ,, frumusetea este

marcajul timpului, de staționare a vibrațiilor, de falsul ecstasy, a impulsului arestat în imposibilitatea de a gasi sfarsitul natural.'' Daca este ceva eronat in aceasta afirmatie, este sesizarea invaluita referitoare la impulsul care „trebuie'' sa-si gaseasca „sfarsitul natural.'' Daca emotia iubirii intre sexe nu ar fi fost celebrata de mijloace de diversiune in materialul inrudit din punct de vedere emotional, dar practic, irelevant pentru obiectul sau direct, avem toate motivele sa presupunem ca ar mai ramane pe planul animal. Impulsul arestat in miscarea sa directa catre sfarsitul psihologic normal nu este, in cazul poeziei, arestat in sens absolut.

Expresia este clarificarea emotiei tulburate; insusi apetitul nostru stie cand emotiile noastre sunt reflectate in oglinda artei, ele insele stiu cand sunt transfigurate. Emotia nu este o forma a unui sentiment care exista independent de punctul de inceput. Este o emotie indusa de material care este expresiv, si pentru ca este evocata si atasata de material, consta in emotii naturale care au fost transformate. Obiectele naturale, peisajele, spre exemplu, induc emotia. Dar se intampla aceasta pentru ca atunci cand sunt subiectul unei experiente supuse unei schimbari similare cu aceea pe care pictorul sau poetul le savarseste in convertirea scenei imediate intr-un act ce exprima valoarea a ceea ce se vede.

O persoana agitata este determinata sa faca ceva. Aceasta nu isi poate suprima iritarea prin nici un act de vointa; cel mult poate doar sa isi stapaneasca iritarea prin aceasta incercare, printr-un canal subteran unde va functiona insidios si distructiv. Aceasta persoana trebuie sa actioneze pentru a scapa de iritabilitate. Dar poate reactiona in moduri diferite, direct sau in direct. Nu isi poate suprima starea mai mult decat poate distruge actiunea electricitatii printr-un act de vinta.

Persoana agitata nu trebuie sa isi manifeste iritabilitatea pe vecini sau familie, pentru a se elibera. Ar putea incerca sa-si aminteasca ca o suma de activitati psihice regulate este un bun medicament. Inainte de a incepe lucrul trebuie sa faca ordine in camera sa, sa aseze fotografiile strambe, sa sorteze lucrurile. El isi foloseste emotia, comutand-o catre canale indirecte, constituite din ocupatii si interese prioritare. In esenta ei, aceasta trasformare a schimbarii are loc in toate impulsurile emotionale, cand ia drumul direct al expresiei, in locul drumului direct al eliberarii. Starea de iritare poate fi lasata ca o sageata directionata catre o tinta si poate produce schimbari in lumea exterioara. Dar efectul exterior este diferit de folosirea ordinii conditiilor, pentru a da obiectivul realizarii emotiilor. Numai aceasta din urma singura este expresia si emotia care se ataseaza sau intrepatrunde, obiectul rezultat fiind estetic. Daca persoana in cauza isi face ordine in camera, ca urmare a rutinei, este anestezic. Dar daca emotia lui originala de nerabdare iritanta a fost ordonata si anesteziata de ceea ce a facut, curatenia din camera reflecta schimbarea care a avut loc in el. El simte nu ca a indeplinit nevoia de munca casnica, dar a realizat o implinire emotionala.

Emotia estetica este distinctiva si inca neseparata de o prapastie de alt tip de emotie sau experiente naturale emotionale, cativa teoreticieni avand pareri contradictorii in privinta existentei acesteia. O persoana familiarizata cu literatura recenta despre estetica va fi constienta de tendinta de a oscila intre extreme. Pe de o parte, se presupune ca exista cel putin cateva persoane inzestrate cu o emotie estetica originala, si aceasta productie si apreciere artistica sunt manifestarile acestei emotii. Un asemenea concept este inevitabil omologul logic al tuturor atitudinilor care fac arta ceva esoteric si retrogradeaza arta plastica la un taram separat printr-un golf de experientele de zi cu zi.

Samuel Johnson cu preferinta voinicului Philistine pentru reproducerea familiarului, critica „Lycidas'' lui Milton in urmatorul mod: ''Nu trebuie considerat ca efuziunea unei reale pasiuni, pentru ca pasiunea alearga nu dupa aluzii solitare si opinii obscure.'' Bineinteles ca principiile care stau la baza criticii lui Johnson ar preveni aparitia oricarei opere de arta.

Cu alte cuvinte, arta nu este natura, ci natura este trasformata de intrarea intr-o noua relative unde evoca un nou raspuns emotional. Multi actori raman in afara emotiei particulare pe care o portretizeaza. Acest fapt este cunoscut ca paradoxul lui Diderot, deoarece el a dezvoltat primul aceasta tema. De fapt, este un paradox numai de la punctul implicat in cotatia lui Samuel Johnson. Studii recente au aratat, intr-adevar, ca exista doua tipuri de actori. Sunt cei care spun ca sunt in forma maxima atunci cand implica emotional in rolurile lor. Este un rol cu care actorii se identifica, conceput si tratat ca parte a unui intreg; daca exista arta in actorie, rolul este subordonat asa incat sa ocupe pozitia unei parti dintr-un intreg. Este deci calificat ca avand forma estetica. Chiar si aceia care se simt patrunsi de emotitiile personajului interpretat nu isi pierd constiinta ca sunt pe o scena cu alti actori; ca sunt in fata unui public si ca trebuie sa coopereze cu ceilalti actori in creearea unui anumit efect. Acest fapt revendica si semnifica o trasformare clara a emotiei primitive.

Portretizarea starii de ebrietate este un procedeu comun pentru teatrul de comedie. Dar o persoana in stare de ebrietate in realitate ar trebui sa foloseasca arta pentru a-si ascunde starea, daca nu vrea sa dezguste publicul, sau cel putin sa provoace rasul ce difera radical de acela produs de starea de ebrietate „jucata''. Diferenta dintre cele doua tipuri de actori nu este diferita de expresia unei emotii controlate de relatiile situatiei in care intra si manifestarea unei emotii in stare bruta.

Diferenta consta in metoda conducerii catre efectul dorit, o diferenta fara indoiala in legatura cu temperamentul personal.

In cele din urma, ceea ce s-a localizat, chiar daca nu rezolva problema contrariata a relatiei dintre arta estetica sau plastica cu alte moduri de productivitate, deasemeni numite arta. Diferenta care exista de fapt nu poate fi echilibrata, asa cum am vazut deja cand le-am definit pe ambele in termeni tehnici si de aptitudini. Conduita poate fi sublimata si manierele gratioase.

Problema conferirii calitatii estetice tuturor modelelor de productie este o problema serioasa. Dar este o problema umana pentru o solutie umana; nu o problema fara solutie pentru ca este stabilita intr-un golf de netrecut in natura umana sau in natura lucrurilor. Intr-o societate imperfecta – si nici o societate nu va fi vreodata perfecta – arta plastica va fi o forma de scapare sau o decoratie intamplatoare a principalelor activitati ale vietii.

Dar intr-o societate mai ordonata decat aceasta in care traim, o bucurie infinit mai mare decat este acum cazul ar urma toate modurile de productie. Traim intr-o lume in care exista o imensa organizare, dar care este externa, nu una a cresterii experientei. Operele de arta care nu sunt departate de viata obisnuita, de care se bucura o comunitate, sunt semne ale unei vieti sociale unificate. Dar sunt deasemeni si ajutoare minunate in crearea unei astfel de vieti. Prelucrarea materialului experientei in actul expresiei nu este un eveniment izolat limitat la artist, ci o persoana care se bucura de munca sa. In masura in care arta isi exercita datoria, este deasemeni o prelucrare a experientei comunitatii in directia unei ordini si unitati mai mari.

5.Expresivitatea obiectului

EXPRESIA, ca si constructie, semnifica atat o actiune, cat si rezultatul sau. Ultimul capitol este un act. Ne vom ocupa acum de rezultat, expresivitatea obiectului, care ne spune ceva. Daca cele doua sensuri sunt separate, obiectul este privit separat de operatia care l-a produs, si prin urmare izolat individualitatea viziunii, intrucat actul pleaca de la o faptura individuala. Teoriile care sesizeaza asupra ,,expresiei'', ca si cum ar denota numai obiectul, intotdeauna insista la extrem ca obiectul artei este pura reprezentare a altor lucruri existente deja. Acestea ignora contributia individuala care face

din obiect ceva nou. Pe de alta parte, izolarea actului de expresie de expresivitatea posedata de obiect conduce la notiunea ca expresia reprezinta pur si simplu procesul de descarcare a propriei emotii – conceptia criticata in ultimul capitol.

Sucul exprimat prin vinul de presa este ceea ce este datorita unui act anterior, si este ceva nou si distinctiv. Nu reprezinta pur si simplu alte lucruri. Inca are ceva in comun cu alte lucruri si este facut sa faca apel la alte persoane decat cel care l-a produs. Un poem si o pictura prezinta materialul trecut prin alambicul experientei personale. Nu au precedent in existenta sau in fiinta universala. Dar, materialul lor vine din lumea publica si are calitati in comun cu materialul altor experiente , in timp ce produsul trezeste in alte persoane noi perceptii ale semnificatiei lumii obisnuite. Opozitia dintre individual si universal, dintre subiectiv si obiectiv, libertate si ordine, evidentiata de filosofi, nu au loc in opera de arta. Expresii precum act personal si rezultat obiectiv sunt conectate organic una cu cealalta.

Nu este nevoie, prin urmare, sa intram in aceste intrebari metafizice. Putem aborda problema direct. Ce inseamna sa spui ca o opera de arta este reprezentativa, din moment ce trebuie sa fie reprezentativa intr-un sens daca este expresiva? A spune in general c o opera de arta este sau nu reprezentativa este lipsit de sens. Cuvantul are multe intelesuri. Afirmatia reprezentarii calitative poate fi falsa intr-un sens si adevarata in altul. Daca reproducerea literala este semnificata de „repezentativ’’, atunci opera de arta nu este de acea natura, pentru ca o asemenea cercetare ignora unicitatea operei datorita mediului personal prin care au trecut scenele si evenimentele. Matisse spunea ca aparatul de fotografiat este o mare binefacere pentru pictori, deoarece ii elibereaza de orice necesitate de a copia obiectele. Dar reprezentarea poate insemna de asemenea ca opera de arta spune ceva celui care se bucura de ea.

O ambiguitate similara participa la problema semnificatiei intr-o opera de arta. Cuvintele sunt simboluri ce reprezinta obiecte si actiuni ce le reprezinta; in acest sens au o semnificatie. Un panou are semnificatie atunci cand arata kilometrii pana la un loc sau altul, cu o sageata ce indica directia. Dar semnificatia in aceste doua cazuri are o referinta pur externa; reprezinta ceva care arata directia. Semnificatia nu apartine cuvantului si panoului. Ele au un inteles in sensul in care o formula algebrica sau un cifru au. Dar mai sunt si alte semnificatii care se prezinta ca posesiuni ale obiectelor care sunt experimentate. Aici nu este nevoie de un cod sau conventie de interpretare, semnificatia este inseparabila de imediata experienta, asa cum este inseparabila o floare de gradina. Negarea semnificatiei unei opere de arta are doua acceptiuni diferite. Poate semnifica faptul ca acea opera de arta nu are tipul semnificatiei care apartine semnelor si simbolurilor in matematica – o afirmatie justa. Ori poate semnifica faptul ca opera de arta nu are insemnatate fiind un nonsens.

Probabil ca nimeni nu pretinde ca operele de arta sunt lipsite de sens in sensul lipsei de simt. Refuzul insemnatatii artei se sprijina de obicei pe afirmatia conform careia tipul valorii posedate de opera de arta este unic, neavand conexiune cu continutul altor moduri de experienta decat estetice. Pe scurt, este un alt mod de a incuraja ceea ce am numit ideea ezoterica a artei plastice. Conceptia implicata in tratamentul experientei estetice din capitolele precedente este, intr-adevar, faptul ca opera de arta are o calitate unica, si anume aceea de a clarifica si concentra semnificatiile imprastiate si slabite in materialul altor experiente.

Problema poate fi inteleasa prin distinctia dintre expresie si afirmatie. Stiinta stabileste intelesuri; arta le exprima. Este posibil ca aceasta afirmatie in sine sa ilustreze diferenta la care ma gandesc mai bine decat ar face-o orice alt comentariu explicativ. Inca indraznesc sa ma gandesc la cateva grade de amplificare.

Exemplul panoului poate ajuta. Directioneaza ruta cuiva catre un oras. In nici un caz nu alimenteaza experienta acelui oras. Ceea ce face este sa stabileasca cateva conditii ce trebuie indeplinite pentru a procura acea experienta. Ceea ce contine acest exemplu poate fi generalizat. Afirmatia stabileste conditiile in care experienta unui obiect sau situatie poate fi avuta. Este o afirmatie in sensul in care aceste conditii sunt afirmate intr-un mod in care pot fi folosite ca directii prin care se poate ajunge la experienta. Este o declaratie proasta, confuza si falsa, daca este afirmata intr-un mod in care fiind folosite ca directii pot induce in eroare sau duc la pierderea obiectului.

„Stiinta'' semnifica numai modul in care afirmatia este mai de ajutor decat directia. Luam ca exemplu un caz standard-pe care stiinta de astazi este axata sa il modifice- afirmatia conform careia formula apei este H2O, este mai intai o afirmatie referitoare la conditia apei, in care se formeaza apa. Dar este deasemeni pentru cei care inteleg, o directie pentru producerea apei pure si pentru testarea a tot ceea ce poate semana cu apa. Este un enunt mai bun acesta in limbajul uzual decat cel stiintific, pentru ca in enuntarea conditiilor pentru existenta apei, exhaustiv si exact, ofera indicatii despre apa.

Poeticul se distinge de prozaic, arta estetica se distinge de stiinta, facand ceva diferit pentru a ajunge la experienta. Constituie una. Un calator care urmeaza directia indicata de un semn rutier, gaseste singur locul catre care a fost directionat. Apoi calatorul va avea in propria experienta, unele dintre sensurile pe care le poseda orasul. Putem spune ca orasul s-a exprimat pe sine – asa cum Tintern Abbey s-a exprimat prin Wordsworth in poemul sau. Orasul, ar putea intr-adevar sa se exprime printr-un spectacol public si alte resurse care i-ar transmite istoria si spiritul perceptibil.

Poemul sau pictura, nu opereaza in dimensiunea enuntului descriptiv, ci in cel al experientei in sine.Poezia si proza, fotografia literara, opereaza cu finaluri distincte. Poezia are logica chiar si cand utilizeaza propozitii. Propozitiile au scop; arta este o realizare imediata a scopului.

Scrisorile lui Van Gogh catre fratele lui sunt pline de observatii ale lucrurilor pe care el le-a vazut si multe pe care le-a pictat. Citez dintr-una din scrisori: „ Am o viziune a Ronului -podul de fier de la Trinquetaille, in care cerul si raul au culoarea absintului, debarcaderul are o nuanta liliachie, cifrele inclinate de pe parapet, negricioase, podul de fier este de un albastru intens, cu o nota vie de portocaliu in fundal, si o nota vie de malahit.'' Cu aceasta fraza a aratat fratelui sau privelistea.

Cuvintele nu pot reproduce expresivitatea obiectului. Dar cuvintele pot arata ca pictura nu este numai reprezentarea unui anumit pod peste raul Ron, sau a unei inimi sfasiate, nici chiar emotia dezolarii lui Vav Gogh, care s-a intamplat cumva sa fie prima tulburata si apoi absorbita in imagine. El a avut ca scop prin prezentarea picturala a materialului, ca oricine sa observe, sa prezinte un nou obiect experimentat ca avand propria semnificatie unica.

Roger Fry comenteaza asupra caracteristicilor picturii moderne: „Aproape orice schimbare a caleidoscopului naturii poate instala in interiorul artistului o viziune estetica si detasata, si in timp ce contempleaza viziunea, formele si culorile haotice si accidentale

incep sa se cristalizeze in armonie; iar in timp ce armonia devine clara artistului, viziunea actuala se deformeaza. Relatiile exacte dintre linii devin pentru el pline de inteles, nu le mai abordeaza curios, ci cu pasiune, aceste linii devenind atat de apasate si se disting atat de clar de restul liniilor, incat el le vede mult mai clar decat la inceput. La fel, culori care in natura aveau aproape intotdeauna o claritate vaga si eluziva, devin acum definite pentru el, avand o relatie cu celelalte culori, pe care, daca el alege sa le picteze in viziunile sale, le poate exprima pozitiv si definitiv. Intr-o viziune atat de creativa, astfel de obiecte tind sa dispara, sa isi piarda unicitatea si sa isi ocupe locul in mozaicul viziunilor.''

Acest pasaj este o relatare excelenta a ceea ce are loc in perceptia si constructia artistica. Clarifica doua lucruri: Reprezentarea nu exista, daca viziunea a fost artistica sau creativa. Nu este acel tip de reprezentare pe care un aparat de fotografiat l-ar putea reda. Anumite relatii dintre culori si linii devin importante, pline de inteles, si toate celelalte sunt subordonate evocarii a ceea ce este implicat in aceste relatii, omise, distorsionate, adaugate, transformate pentru a transforma relatiile. Un singur lucru mai poate fi adaugat. Pictorul nu abordeaza scena cu mintea goala, ci cu un trecut al experientelor ale carui baze au fost puse cu mult timp in urma.

Pictorul vine cu mintea asteptand, rabdand, cu dorinta de a fi impresionata. Acest mod special de armonizare nu este rezultatul exclusiv al liniilor si culorilor. O afinitate subtila cu actualitatea propriei experiente, asemenea unei fiinte vii, determina liniile si culorile sa se alinieze intr-un model si ritm si nu in altul. Pasiunea care face obiectul observatiei merge cu dezvoltarea unei noi forme – este emotia estetica distincta despre care am vorbit. Dar nu este independenta de emotiile anterioare care au agitat experienta poetului; aceasta fiind reinnoita si recreeata prin amestecul cu emotia apartinand viziunii materialului estetic calificat.

Daca aceste consideratii se afla in minte, ambiguitatea se va clarifica. Roger Fry vorbeste despre linii si relatiile lor pline de inteles. Dar pentru orice afirmatie explicita, intelesul la care se refera el ar putea fi exclusiv al liniilor in relatia una cu cealalta. Apoi semnificatia liniilor si culorilor ar inlocui complet toate semnificatiile atasate acestora. In acest caz, semnificatia obiectului estetic este unica in sensul separarii de semnifictiile oricarei alte experiente. Opera de arta este atunci expresiva in sensul in care exprima ceva ce apartine exclusiv artei.

Dl. Fry intentioneaza sa stabileasca o diferenta intre valorile estetice care sunt intrinseci fata de experientele comune si valoarea estetica de care este preocupat artistul. Implicarea lui consta in faptul ca trecutul este direct conectat cu obiectul, cel din urma fiind separat de subiect, salvand ceea ce este, estetic, un accident. Pentru artist a fost posibil sa abordeze o scena fara interes si atitudine, fara un camp al valorilor, putand teorietic sa vada liniile si culorile exclusiv in termenii relatiilor dintre linii si culori. Dar aceasta este o conditie imposibil de indeplinit. Mai mult, pentru artist, intr-un astfel de caz, nu ar fi nimic care sa ii stimuleze pasiunea. Inainte ca un artist sa dezvolte reconstructia scenei, in termeni de linii si culori caracteristice picturii lui, el observa scena cu semnificatii si valori aduse perceptiei sale de experientele anterioare. Acestea sunt intr-adevar transformate si asa ia forma noua sa viziune estetica. Nu conteaza cat de mult si-ar dori artistul, el nu se poate apropia, in noua lui perceptie, de relatiile din trecut cu mediul ambiant, nici nu se poate elibera de influenta pe care o exercita asupra viziunii sale prezente.

Aspecte si ipostaze ale experientei anterioare au fost lucrate in fiinta sa; acestea sunt organele perceptiei sale. Viziunea creativa modifica aceste materiale. Ele isi iau locul intr-un obiect insolit, cu o experienta noua. Amintirile, nu neaparat constiente, au fost incorporate in structura sinelui, hranind observatia prezentului. Deoarece sunt relucrate printr-o noua experienta, dau expresivitate obiectului nou creat.

Este o mare diferenta intre exprimare si expresie. Cea din urma este generalizata. O exprimare intelectulala este valoroasa in cazul in care conduce mintea catre mai multe lucruri de acelasi tip. Este eficace in masura in care, ca un trotuar egal, ne transporta usor catre mai multe locuri. Semnificatia unui obiect expresiv, din contra, este individualizata. Desenul care sugereaza intristarea nu transmite suferinta unei persoane individuale; ci expune tipul expresiei faciale ale unei persoane aflate in suferinta. Portretul estetic al amaraciunii manifesta supararea unui individ in legatura cu un anumit eveniment. Este acea stare de tristete descrisa, nu neatasarea depresiei. Habitatul ei este local.

Starea de beatitudine este o tema comuna in picturile religioase. Sfintii sunt prezentati bucurandu-se. Dar in majoritatea picturilor religioase de la inceput, aceasta stare, este mai mult sugerata decat exprimata. Liniile care se identifica sunt ca prepozitiile. Ele sunt destul de multe si de natura generalizata ca si aureola care inconjoara capetele sfintilor. Informatia este transformata de un caracter edificator de simboluri atat de conventionale ca acelea care sunt aduse pentru a distinge numeroasele Sf. Caterina sau pentru a marca reprezentarile Mariei la baza crucii. Nici o relatie nu este necesara, ci numai o asociere cultivata in cercurile ecleziastice intre starea generica de beatitudine si figura particulara in cauza. O emotie similara s-ar putea starni si in persoanele care inca pretuiesc aceleasi asociatii. Iata ce tip descrie William James: „ Imi amintesc ca am vazut intr-o zi aspra de Februarie, un cuplu de englezi asezati mai mult de o ora la Academia din Venetia in fata tabloului „Presupunerea’’, de Titian; cand eu, dupa ce am fost urmarit de frig din camera in camera, a trebuie sa ies la soare ct mai curand posibil si sa las picturile, cand trecand pe langa ei am auzit vocea femeii spunand cu voce depreciativa „Ce negare a sinelui!’’

Religiozitatea sentimentala a tablourilor lui Murillo ofera un bun exemplu a ceea ce se intampla cand un pictor de un talent indubitabil, subordoneaza sensul sau artistic intelesurilor asociate care sunt irelevante artistic.

Si Giotto a pictat sfinti. Dar hipurile lor sunt mai putin conventionale; ei sunt mai individualizati si portretizati mai natural. In acelasi timp, ei sunt prezentati mai estetic. Artistul foloseste acum lumina, spatiu, culoare si linie, pentru a prezenta un obiect care isi apartine siesi intr-o experienta a bucuriei perceptiei. Semnificatia caracteristica religiei umane distinctive si valorii estetice interpretate, dau mai multa expresivitate obiectului. Beatitudinea nu este un tipar transferabul de la o opera de arta la alta, dar poarta amprenta individualitatii creatorului, pentru ca exprima experienta lui, asa cum se presupune ca aceasta apartine unui sfant in general. Semnificatia este mai bine exprimata, chiar daca in esenta naturii sale, intr-o forma individualizata.

O relatie artistica intre culoare, lumina si spatiu intr-un portret, nu este numai mult mai placuta decat un contur vopsit, dar si exprima mai mult. Intr-un portret de Titian, Tinoretto, Rembrandt sau Goya, ni se pare ca ne aflam in prezenta personajelor principale. Dar rezultatul este desavarsit prin mijloace plastice stricte. Deformarea liniilor

si plecarile de la culoarea actuala pot nu numai sa adauge efectul estetic, dar pot creste si expresivitatea.

Nu exista nici o mai mare neintelegere a picturii decat participarea la natura desenului. Observatorul, care a invatat sa recunoasca, dar nu sa perceapa esteticul, va sta in fata unui tablou de Boticelli, El Greco sau Cezanne si va spune ,,Ce pacat ca artistul nu a invatat niciodata sa deseneze.'' Desenul inca poate fi punctul forte al artistului. Dr. Barnes a evidentiat functia reala a desenului in pictura. Nu este un mijloc de asigurare a expresivitatii in general, dar o valoare foarte speciala a expresiei. Desenul este extragerea a ceea ce desenatorul are de spus in particular pictorului. Pentru ca pictura este o unitate de parti ce inter-relationeaza, fiecare destinatie a unei anumite figuri este de a fi desenata intr-o relatie mutuala de intarire cu toate celelalte mijloace plastice – culoare, lumina, spatialitatea si locatia. Aceasta integrare poate, si de fapt o face, implica ceea ce exista de la punctul de plecare al formei lucrului real la distorsiunea psihica.

Schitele liniare care sunt folosite pentru a reproduce cu acuratete o anumita forma sunt limitate in expresivitate. Acestea exprima fie numai un singur lucru, realistic cum se spune uneori, sau exprima un lucru generalizat prin care recunoastem specia – fiinta, copac, sfant, etc. Liniile desenate estetic completeaza multe functii ce corespund intensificarii expresivitatii. Acestea personifica sensul de volum al camerei si pozitiei, soliditatea si miscarea, intra in intensitatea celorlalte parti ale picturii si unesc toate partile asa incat valoarea intregului este exprimata energetic. In dezvoltarea istorica a picturii, determinarea formelor prin desen a progresat constant de la oferirea unei indicatii referitoare la un anume obiect, pana la imbinarea armonioasa a culorilor.

Arta abstracta ar putea parea o exceptie de la ceea ce s-a spus despre expresivitate si sens. Unele operele de arta abstracte se pretind a nu fi opere de arta deloc, in timp ce altele reprezinta paroxismul artei. Paroxismul le estimeaza dupa distanta pana la reprezentarea lor in sens literal; trecutul neaga expresivitatea lor. Cred ca solutia la aceasta problema se gaseste in afirmatia Dr. Barnes. ,, Referinta la lumea reala nu dispare din arta ca formele care inceteaza sa mai fie acelea ale lucrurilor existente. Cand nu putem gasi reprezentarea unui anumit obiect in pictura, ceea ce reprezinta el, pot fi calitatile pe care le au toate obiectele, precum culoarea, intensitatea, soliditatea, miscarea, ritmul, etc.

Arta nu inceteaza sa fie expresiva pentru ca face vizibila relatia dintre lucruri. Fiecare opera de arta abstracta este rezumata intr-o anumita masura de trasaturile epeciale ale obiectului exprimat. Altfel, ar fi numai, prin intermediul unor imitatii exacte, creearea unei iluzii de prezența a lucrurilor in sine. Ultimul subiect al picturii vietii obisnuite este puternic realist – fete de masa, bucatarii, boluri. Dar o viata obisnuita pictata de Chardin sau Cezanne prezinta aceste materiale in termeni de relatii dintre linii, culori care inveselesc perceptia in mod inerent. Aceasta rearanjare nu s-ar fi putut intampla fara niste dimensiuni ale abstractiei din existenta fizica. Intr-adevar, in incercarea de a prezenta obiecte tridimensionale intr-un spatiu bidimensional cere abstractie de la conditiile uzuale in care aceste obiecte exista. Nu este o regula a priori pentru a decide cat de departe poate ajunge abstractizarea.

Cezanne are si o opera de arta unde obiectele leviteaza. Deja expresivitatea intregului este imbunatatita pentru un observator cu o viziune estetica. In continuare se desfasoara o trasatura pe care toti o admit cand privesc o pictura; si anume, faptul ca nici

un obiect din pictura nu este fizic sprijinit de altul. Sprijinul pe care il acorda consta in contributiile la experienta perceptuala.

Expresia pregatirii obiectelor sa se mute, dealtfel temporar sustinute in echilibru, este intensificata de abstractizarea de la conditiile care sunt posibile din punct de vedere fizic si extern. Abstractizarea este de obicei asociata cu actiunea intelectuala distincta. De fapt, se intalneste in toate operele de arta. Diferenta este interesul in care scopul pentru care abstractia are loc in stiinta, respectiv arta. In sttinta are loc de dragul declaratiei eficiente, asa cum a fost definit; in arta, de dragul expresivitatii obiectului si de propria natura si experienta a artistului.

Se accepta peste tot ideea ca arta implica selectie. Lipsa selectiei sau atentia nedirijata rezulta din diversitatea neorganizata. Sursa conducatoare a selectiei este interesul; o prejudecata inconstienta dar organica fata de anumite aspecte si valori ale complexului si universului pestrit in care traim. In nici un caz o opera de arta nu poate rivaliza cu infinita maretie a naturii. Artistul este nemilos atunci cand selecteaza, urmand logica interesului sau. Singura limita care nu trebuie trecuta este aceea a calitatilor si structurii lucrurilor in mediul ramas. Altfel, artistul lucreaza intr-un cadru de referinta pur privat si rezultatul este fara sens, chiar daca sunt prezente culori vii sau sunete puternice. Distanta dintre formele stiintifice si obiectele concrete arata masura in care arte diferite pot duce transformarile lor selective fara a pierde referinta la obiectivul cadrului de referinta.

Nudurile lui Renoir ofera delectare fara a sugera pornografia. Calitatile voluptoase ale carnii sunt retinute, chiar accentuate. Dar conditiile existentei fizice ale nudurilor sunt absente. Prin abstractie si prin mijloacele mediului de culoare, asociatiile comune cu trupuri dezgolite sunt transferate intr-o noua lume, pentru ca aceste asociatii sunt practic stimuli cate dispar in opera de arta. Esteticul exclude fizicul si proportia calitatilor comune carnii cu flori exclude eroticul. Conceptia conform careia obiectele au valori exacte si inalterabile este intocmai prejudecata de la care ne emancipeaza arta. Calitatile intrinseci ale lucrurilor vin cu o senzationala vartosie si prospetime doar pentru ca asociatiile comune au fost eliminate.

Problema locului uratului in operele de arta imi pare a-si gasi solutia cand termenii sai sunt vazuti in aceste context. Cuvantul „urat'' nu se aplica in ceea ce este prezent in pictura sau drama. Acolo exista transformare datorita aparitiei unui obiect ce are propria expresivitate, exact ca in cazul nudurilor lui Renoir. Ceva ce era urat in alte circumstante, cele obisnuite, este extras de la conditia in care era respingator si este transformat in calitate, devenind parte a unui intreg expresiv. In noua sa asezare, contrastul puternic cu uratenia initiala adauga caracterul picant, anumatia, si, creste profunzimea semnificatiei intr-un mod aproape incredibil.

Puterea deosebita a tragediei de a ne lasa la sfarsit cu un sentiment al reconcilierii mai degraba decat unul al formelor de groaza, constituie tema uneia dintre cele mai vechi discutii ale artei literare. Citez o teorie relevanta prezentei discutii. Samuel Johnson spunea :„ Delectarea tragediei incepe de la propria constiinta a fictiunii; daca am crezut ca tradarile si crimele reale nu ne mai pot multumi.'' Aceasta explicatie pare a fi construita pe modelul declaratiei unui baietel ale carui ace au salvat vietile multor persoane „ pentru ca nu le-au inghitit''. Absenta realitatii in evenimentul dramatic este, intr-adevar, o conditie negativa a efectului tragediei. Dar uciderea fictiva nu este deci placuta. Este pozitiv faptul ca un anumit subiect exclus din contextul sau practic intra

intr-un nou intreg si face parte din acesta. In aceasta noua relatie acumuleaza expresivitate. Devine o parte calitativa a unui nou design calitativ.

Discutand despre actul expresiei, am observat ca transformarea unui act imediat de descarcare intr-unul de expresie depinde de existenta conditiilor care impiedica manifestarea directa si ii schimba directia catre un canal unde este coordonat cu alte impulsuri. Inhibarea emotiei originale brute nu este o suprimare a acesteia; infranarea nu este, in arta, identica cu constrangerea. Impulsul este modificat de tendintele colaterale, modificarea dandu-i semnificatia intregului. In perceptia estetica, sunt doua modele de raspuns colateral si cooperativ, care sunt implicate in schimbarea directa a eliberarii in actul expresiei. Aceste doua tipuri ale subordonarii si intaririi explica expresivitatea obiectului perceput.

Prima dintre acesti factori colaterali este existenta motorului dispozitiilor formate anterior. Un chirurg, jucator de golf, dansator, pictor, au motorul corpului sub comanda lor. Fara ele, nu poate fi efectuat nici un act complex.

Am vorbit din punctul de vedere al cuiva care se manifesta. Dar considerente similare exacte tin de cealalta parte a perceputului. Trebuie sa fie canale indirecte si colaterale de raspuns pregatit in avans in cazul in care cineva intr-adevar vede opera de arta sau aude muzica. Aceasta pregatire a motorului constituie in mare parte educatia estetica. A sti dupa ce sa te uiti si cum sa vezi este o chestiune de pregatire a echipamentului motorului. Un chirurg inzestrat este acela care apreciaza maiestria altui chirurg. Cel care stie ceva despre relatia de miscare a clapelor pianului pentru a produce muzica va auzi ceva ce un simplu profan nu percepe, ci numai o ureche experimentata. O persoana nu trebuie sa stie multe despre amestecul vopselelor pe o paleta sau despre pensula care transfera pigmentii pe panza pentru a vedea imaginea in pictura sa. Dar canalele de raspuns, este necesar sa fie gata definite, datorata in parte constitutiei native si educatiei prin experienta. Emotia poate fi agitata si inca sa fie atat de irelevanta pentru actul perceptiei asa cum este pentru actiunea vanatorului capturat de febra dolarului. Nu este mult spus ca emotia careia ii lipseste motorul potrivit de operare va fi atat de derutata incat va distorsiona perceptia.

Dar este nevoie de ceva pentru a putea coopera cu liniile de raspuns definite ale motorului. O persoana nepregatita poate fi la teatru gata sa ia parte activa la ceea ce se intampla – in ajutarea eroului asa cum ar face in viata reala – ci nu pentru a vedea piesa. Celalalt factor care se cere pentru ca o opera sa fie expresiva cuiva care percepe sunt valorile si semnificatiile extrase din experientele anterioare,unite in asemenea fel incat sa fuzioneze direct cu acele calitati prezente in opera de arta. Tehnica de raspunsuri, daca nu este in balanta cu astfel de materiale secundar furnizate, este pur tehnica asa incat expresivitatea obiectului este strict limitata. Dar daca materialul inrudit al experientelor incepute nu se amesteca direct cu calitatile poemului sau picturii, ele ramanand straine sugestiilor, nu parte a expresivitatii obiectului in sine.

Am evitat sa folosesc cuvantul ,,asociere'', pentru ca psihologia traditionala presupune ca materialul asociat si culoarea sau sunetul care le evoca, raman separate una de cealalta. Psihologia nu admite posibilitatea unei uniuni atat de complete incat sa poata încorpora cei doi membri intr-un intreg. Aceasta psihologie sustine ca este un lucru calitatea directa senzuala, si altceva ideea sau imaginea care sugereaza. Teoria estetica bazata pe aceasta psihologie nu poate admite ca sugestia si sugeratul se pot intrepatrunde

si pot forma o unitate in care actualul sens al calitatii confera intensitatea realizarii in timp ce materialul evocat aduce continutul si profunzimea.

Chestiunea implicata are un inteles mult mai mare pentru filosofia esteticii decat apare la prima vedere. Problema relatiei care exista intre senzualitatea directa si aceea care ii este incorporata datorita experientelor initiale, merge la inima expresivitatii unui obiect. Esecul de a vedea ca ceea ce se intampla nu este o „asociere'' externa, ci interna si integrarea intrinseca a condus spre doua conceptii opuse, false ale naturii expresiei. Potrivit unei teorii, expresivitatea estetica apartine calitatilor senzualitatii directe.

Expresivitatea liniilor ca simple linii este oferita ca dovada ca valoarea estetica apartine calitatii simturilor; statutul lor poate servi ca test al teoriei. Diferite tipuri de linii, drepte si curbe, orizontale si verticale, linii care cad si se ridica, au calitati estetice imediate diferite. Nu este nici un dubiu asupra acestui fapt. Dar teoria considerata sustine ca expresivitatea lor particulara poate fi explicata fara nici o referinta dincolo de aparatul senzorial imediat si direct implicat.

Este cunoscut ca rigiditatea unei linii drepte se datoreaza faptului ca ochiul tinde schimbe directia, sa se miste in tangenta, asa incat sa actioneze sub constrangere cand este obligat sa se miste inainte, asa incat, in consecinta, rezultatul este neplacut. Liniile curbe, pe de alta parte, sunt acceptabile pentru ca se armonizeaza cu tendinta naturala a miscarii ochiului.

Este admis ca acest factor are probabil ceva in comun cu experienta placuta sau neplacuta. Dar problema expresivitatii nu este atinsa. In timp ce sistemul optic poate fi izolat in disectia anatomica, niciodata nu functioneaza izolat. Functioneaza in conectivitate cu mana in cautarea lucrurilor si explorarea suprafetei acestora, in directionarea manipularii lucrurilor. Rotunjimea vazuta este aceea a mingiilor, perceptia unghiurilor sunt rezultatul nu doar al schimbarii miscarii ochiului, ci sunt proprietatile cartilor si cutiilor manuite; curbele sunt bolta cerului, domul unei constructii; liniile orizontale sunt vazute imprastiate, marginile lucrurilor ne inconjoara. Acest factor este continuu si atat de sustinut implicat in fiecare folosire a ochiului la care calitatile vizuale ale liniilor experimentate nu pot face referire ca si actiune a ochilor.

Natura, in alte cuvinte, nu este reprezentata de linii izolate. Acestea sunt linii ale obiectelor, granite ale lucrurilor. Acestea definesc formele pe care le recunoastem in obiectele din jurul nostru. Deci liniile, chiar si atunci cand incercam sa ignoram orice altceva si sa contemplam in liniste, ele poarta semnificatia obiectelor din care au facut parte. Ele sunt expresia tabloului natural pe cate l-au definit pentru noi. In timp ce liniile delimiteaza si definesc obiectele, deasemeni asambleaza si conecteaza. Obiectele cu raspandirea liniilor pe scara larga, li se spune in mod stupid obtuze. Adica, liniile exprima modurile in care lucrurile functioneaza unul din celalalt si din noi, modurile in care atunci cand obiectele functioneaza impreuna, ele se consolideaza si se amesteca. Pentru acest motiv, liniile sunt in pozitie verticala, oblica, strambe, maiestuoase; de aceea in perceptia directa par a avea chiar si o expresivitate morala. Ele poarta cu sine proprietatile obiectelor.

Proprietatile obisnuite ale liniilor nu pot fi separate nici macar intr-un experiment care vrea sa izoleze rutina liniilor de orice altceva. Proprietatile obiectelor definite de linii si miscarile acestora sunt adanc incorporate. Aceste proprietati sunt rezonanta multitudinii de experiente care, in cazul obiectelor, noi nu le constientizam existenta. Liniile diferite si relatiile diferite dintre acestea au devenit in mod inconstient

incarcate cu toate valorile care rezulta din ceea ce au realizat in contactul nostru cu lumea. Expresivitatea liniilor si relatia cu spatiul in pictura nu pot fi intelese dupa alte baze.

Cealalta teorie neaga sensul calitatilor imediate si faptul de a avea vreo expresivitate; sustine ca sensul serveste ca vehicul extern in care alte semnificatii sunt transportate catre noi. Vernon Lee, ea insesi o artista de o sensibilitate de netagaduit, a dezvoltat mai consistent aceasta teorie, si intr-un fel, care, are ceva in comun cu teoria germana a empatiei, ce evita ideea conform careia perceptia estetica este o proiectie in obiecte, in mimetismul intern al proprietatilor lor, unul pe care in mod dramatic il adoptam cand ne uitam la ele – o teorie care, la randul ei, nu este mai mult decat o versiune animistica a teoriei clasice a reprezentarii.

Conform celor afirmate de Vernon Lee, ca si alti teoreticieni in campul esteticii, ,,arta'' semnifica un grup de activitati care sunt imprimate, creative, logice si comunicative. Nu este nimic estetic la arta in sine. Produsul acestor arte devine estetic ,, ca raspuns la dorinta total diferita avand propriile motive, standarde si necesitati''. Aceasta dorinta ,,total diferita'' este dorinta formelor, si apare din cauza nevoilor de satisfacere a relatiilor potrivite printre modurile noastre de imaginare. De aici rezulta calitatile senzuale directe cum ar fi cele ale culorii si tonului, care sunt irelevante.

Calitatile senzoriale se presupune ca sunt non-estetice deoarece, spre deosebire de relatiile adoptate activ, ele sunt fortate si tind sa ne copleseasca. Ceea ce conteaza este ce facem noi, nu ceea ce primim. Lucrul esential estetic este propria activitate mentala de a incepe, calatori, reintoarce la punctul de plecare, exploatare a trecutului; schimbarea atentiei inainte si inapoi, ca si cand aceste acte sunt executate de mecanismul imaginilor. Relatiile rezultate definesc forma, iar forma este in totalitate o problema de relatie. Ele transforma ceea ce altfel ar fi juxtapuneri lipsite de sens sau secvente ale senzatiilor in entitatile semnificate care pot fi amintite chiar atunci cand senzatiile lor constitutive sunt complet alterate .'' Rezultatul este empatia in adevaratul sau inteles. Lucreaza nu ,, direct cu dispozitia si emotia ci cu conditiile dinamice care intra in dispozitii si emotii si isi iau numele din ele…Diferite drame combinate, promulgate de linii, curbe si unghiuri au loc nu pe marmura sau pigment intruchipand formele contemplate, dar numai in noi insine… Si cand suntem singurii lor actori reali, aceste drame empatice ale liniilor sunt obligate sa ne afecteze.''

Teoria este semnificanta prin modul in care separa semnificatia si relatiile, materia si forma, activitatea si receptivitatea, etapele experientei, si in afirmatia sa logica asupra a ceea ce se intampla cand sunt separate. Recunoasterea rolurilor relatiilor si activitatilor este binevenita in contradictie cu teoria si recunoaste numai calitatile sensurilor ca fiind receptate pasiv si supuse. Dar o teorie referitoare la culoare in pictura ca fiind estetic irelevanta, ce sustine ca tonurile in muzica sunt pur si simplu ceva pe care relatiile estetice sunt superimpuse, cu greu simt nevoia dezmintirii.

Cele doua teorii supuse criticii sunt complementare una celeilalte. Dar la adevarul asupra teoriei esteticii nu se poate ajunge printr-o adaugare mecanica a unei teorii la cealalta. Expresivitatea obiectului de arta se datoreaza faptului ca prezinta o interpenetrare compleata a materialelor actiunii, cea din urma incluzand reorganizarea materiei adusa din experientele trecute. Expresivitatea obiectului este celebrarea si raportul fuziunii complete a ceea ce induram si ceea ce aduce activitatea perceptiei atente in ceea ce primim prin intermediul simturilor.

Referinta coraborarii nevoilor noastre vitale si obiceiuri merita instiintare. Sunt aceste nevoi vitale si obiceiuri pur formale? Pot fi ele satisfacute doar prin relatii sau cer sa fie hranite prin sunet si culoare? Sunetul este cazul implicit admis cand Vernon Lee spune ,,arta, in afara faptului ca ne elibereaza de sensul vietii materiale, intensifica si amplifica starile de calm, care, ni se spune in exemplu ca sunt prea rare, prea mici si aliate in cursul vietii normale.''Exact asa. Dar experientele pe care arta le intensifica si amplifica nu exista exclusiv in interiorul nostru, si nu consista din relatii in afara chestiunii. Momentele cand fiinta este cel mai mult in viata si compune cel mai mult sunt acelea de deplina comunicare cu mediul in care voluptatea materialului si relatiilor fuzioneaza complet. Arta nu ar amplifica experienta daca ar retrage sinele in sine sau experienta care rezulta din aceasta izolare.

Ambele teorii considerate separat de fiinta umana si de lumea in care traieste; traiesc din interactiunea dintre intamplari si comportamente, care atunci cand sunt schematizate de psihologie sunt motoare si senzoriale.

Prima teorie gaseste in activitatea organica izolata de evenimente si scene ale lumii, o cauza suficienta a naturii expresivitatii unor anumite senzatii.

Cealalta teorie localizeaza elementul estetic ,, exclusiv in sinea noastra'', prin motorul relatiilor in forme. Dar procesul existential este continuu deoarece este un proces in permanenta reinnoit de mediu. Asa incat experienta cumulativa este necesara si subiectul sau castiga expresivitate datorita continuitatii cumulative.

Lumea pe care am experimentat-o, devine parte integrala a sinelui care reactioneaza si in functie de care se va reactiona in viitor. In aparitia lor psihica, lucrurile si experientele intamplate in trecut sunt pierdute. Dar ceva din semnificatia si valoarea lor este retinut ca parte integrala a sinelui. Prin obiceiurile formate in relatia cu lumea noi deasemeni interactionam cu lumea. Ea devine o casa, iar casa este parte a experientei de zi cu zi.

Cum, atunci, pot obiectele experientei evita sa devina expresive? Inca, apatia si indiferenta ascund aceasta expresivitate prin construirea unei cochilii despre obiecte. Familiaritatea induce indiferenta, mandria ne orbeste, vanitatea arata gresit prin telescop si minimizeaza semnificatia posedata de obiecte in favoarea importantei sinelui. Arta arunca copertile care ascund expresivitatea lucrurilor experimentate, ne abate de la rutina si ne motiveaza sa ne regasim in placerea de a experimenta lumea in varietatea calitatilor si formelor sale. Arta intercepteaza orice urma de expresivitate descoperita in obiecte si le ordoneaza intr-o noua experienta a vietii.

Datorita faptului ca obiectele de arta sunt expresive, ele comunica. Nu afirm ca intentia unui artist este de a comunica celorlalti gandurile sale. Dar este o consecinta a muncii sale – care traieste intr-adevar numai prin comunicare, atucni cand administreaza experienta celorlalti. Daca artistul doreste sa comunice un mesaj special, el tinde sa limiteze celorlalti expresivitatea operei sale – indiferent daca doreste sa comunice o lectie morala sau doar sensul propriei inteligente. Indiferenta la raspunsul audientei imediate este o trasatura a tuturor artistilor care au ceva nou de spus. Dar ei sunt animati de convingerea profunda din moment ce ei pot spune doar ce au de spus, problema nu este legata de opera lor, ci de cei care au ureshi sa auda dar nu aud, si cei care au ochi sa vada, dar nu vad. Comunicabilitatea nu are nimic in comun cu popularitatea.

Nu ma pot gandi decat la ce spunea Tolstoi despre contagierea imediata ca test asupra calitatii artistice false, si ceea ce a spus despre materialul care poate fi comunicat

singur. Dar daca timpul ar fi prelungit, este adevarat ca nici un om nu este elocvent salvat cand cineva este miscat cand asculta. Cei care sunt sensibilizati simt, asa cum spune Tolstoi, ca ceea ce opera de arta exprima este ceva exprimat din sine. In acelasi timp, artistul munceste sa creeze o audienta careia ii comunica un mesaj. La final, operele de arta sunt numai canalul unei comunicari complete si libere intre oameni, care poate aparea intr-o lume plina de abisuri si pereti care limiteaza societatea experientei.

6. Substanta si forma

Pentru ca obiectele de arta sunt expresive, ele reprezinta un limbaj, ba chiar mai multe limbaje. Fiecare arta are propriul sau mediu, acest mediu fiind special echipat pentru un anumit tip de comunicare. Fiecare mediu spune ceva ce nu poate fi rostit la fel de complet in nici o alta limba. Nevoile vietii cotidiene dau o importanta practica superioara unui anumit tip de comunicare decat vorbirii. Din pacate, acest fapt a dat o crestere a impresiei populare ca semnificatiile exprimate in arhitectura, sculptura, pictura si muzica pot fi traduse in cuvinte su mici pierderi sau deloc. De fapt, fiecare arta vorbeste un dialect care transmite ce nu poate fi transmis in alt limbaj si inca ramane la fel.

Limbajul exista numai cand este ascultat in vorbire. Ascultatorul este un partener indispensabil. Opera de arta este completa numai cand functioneaza din experienta altora decat cel care a creat-o. Exista vorbitorul, ceea ce este spus, si cel caruia i se adreseaza mesajul. Obiectul extern, produsul artei, este legatura intre artist si audienta. Chiar si atunci cand artistul lucreaza in solitudine, toti cei trei termeni sunt prezenti. Lucrarea este in progres, iar artistul trebuie sa devina imputernicitul audientei. El poate vorbi despre mesajul muncii sale, cum vorbeste cineva despre perceptiile sale. El observa si intelege ca si cum o a treia persoana ar putea nota si interpreta. Matisse a spus: ,, Cand o lucrare este terminata, aceasta este ca un copil nou nascut. Insusi artistul trebuie sa aiba timp pentru intelegerea ei.'' Trebuie sa traiasca impreuna cu opera sa, asa cum ar trai cu un copil.

Toate limbajele, implica ceea ce este spus si cum este spus, sau substanta si forma. Cea mai importanta intrebare referitoare la substanta si forma este: Materia vine prima, gara facuta, si cauta sa descopere forma in care sa se intruchipeze dupa aceea? Sau intregul efort creativ al artistului este o incercare de a forma materialul asa incat sa fie in actualitate substanta autentica a unei opere de arta? Intrebarea este profunda. Raspunsul determina emiterea multor alte puncte ccontroversate in critica esteticii.

Exista o valoare estetica apartinand sentimentului de materialitate si alta apartinand unei forme ce reda expresivitatea? Sunt toate subiectele potrivite pentru tratamentul estetic sau numai cateva care sunt retrase prin caracterul lor superior? Este ,,frumusetea'' un alt nume pentru forma crescatoare ca esenta transcendenta, sau este un nume pentru calitatea estetica ce apare cand materialul este formatul care il reda intr-un mod expresiv? Este forma, in sensul ei estetic, ceva ce delimiteaza ca forma estetica de la inceput un anume domeniu al obiectelor, sau este numele abstract pentru ceea ce apare atunci cand o experienta atinge dezvoltarea completa?

Toate aceste intrebari au fost implicate in discutiile din ultimele trei capitole, si la care s-a raspuns. Daca un produs al artei este considerat a fi unul de exprimare a sinelui si sinele este privit ca fiind ceva complet in izolare, atunci, desigur ca substanta si forma se separa. Revelatia sinelui sta la baza ipotezei si este externa lucrurilor exprimate. Externalitatea persista, nu conteaza despre care dintre cele doua este vorba ca forma si substanta. Este deasemeni clar ca daca nu ar fi exprimarea sinelui, neexprimarea individualitatii, produsul necesitatii ar fi doar un exemplu de specii; i-ar lipsi prospetimea si originalitatea intalnite numai in lucrurile individuale. Acesta este un punct de plecare pentru relatia dintre forma si substanta.

Materialul din care este compusa o opera de arta apartine mai mult lumii comune decat sinelui, si inca exista exprimarea sinelui in arta deoarece sinele asimileaza ceea ce materialul, intr-un mod distinctiv remite in lumea materiala, intr-o forma ce construieste un nou obiect. Acest nou obiect poate avea ca si consecinta reconstructii similare, recreeri, a materilului vechi si comun, din partea celor care il percep, si care in timp s-au stabilit a fi parte a lumii cunoscute - ,,universale.''

Materialul exprimat nu poate fi personal; aceasta este afirmatia unei case de nebuni. Dar maniera de a spune este individuala, si , daca produsul este sa fie o opera de arta, induplicabila. Identitatea modului de productie defineste munca masinii, echivalentul estetic al carui este academic. Calitatea unei opere de arta este *sui generis* pentru ca maniera in care materialul general este prestat, o transforma in substanta proaspata si vitala.

Ceea ce este adevarat pentru producator este adevarat si pentru cel care percepe. El poate percepe in mod academic, cautand identitati care ii sunt familiare; sau in cunostinta de cauza, in mod pedant, cautand materialul care sa se potriveasca istoriei sau articolului pe care doreste sa il scrie , sau sentimental pentru ilustrarea unor teme emotionale dragi. Dar daca el percepe estetic, va crea o experienta a carui subiect intrinsec, substanta, este nou. Un critic englez, dl A. C. Bradley. A spus ca ,, trebuie sa ne gandim la un poem ca si cum acesta ar exista; iar un poem actuall este o succesiune de experiente – sunete, imagini, ganduri – prin care trecem atunci cand citim un poem…Un poem exista in nenumarate feluri.''Si este de asemenea adevarat ca exista in nenumarate calitati si feluri, doi cititori neavand exact aceeasi experienta, potrivit ,,formelor'', sau manierelor de raspuns aduse.

Un poem nou este creat de oricine care citeste poetic – nu ceea ce este original materialul sau brut, pana la urma, cu totii traim in aceeasi lume veche, dar asta aduce cu el fiecare individ, cand isi exercita individualitatea, un mod de a vedea si simti ca in interactiune cu materialul vechi creeaza ceva nou, ceva ce in trecut nu a existat in experienta sa.

O opera de arta, nu conteaza cat de veche si clasica este in actualitate, nu doar potential, este o opera de arta atunci cand traieste intr-o experienta individualizata. Ca o bucata de pergament, marmura, panza, care ramane neschimbata cu trecerea anilor. Dar o opera de arta este recreata de fiecare data cand trece printr-o experienta estetica. Nimeni nu pune la indoiala acest fapt in muzica; nimeni nu presupune ca liniile si punctele de pe hartie sunt mai mult decat semnificatiile inregistrate ale operei de arta.

Este absurd sa intrebi ce a vrut sa spuna un artist cu adevarat in creatia sa: el insusi ar gasi semnificatii diferite in zile si ore diferite si in diferite etape ale propriei dezvoltari. Daca artistul ar putea fi clar, ar spune ,, Am vrut sa spun doar asta, si asta inseamna orice tu sau oricine poate''. Pantenonul, sau orice altceva, este universal deoarece poate inspira continuu noi realizari personale in experienta.

Este imposibil ca in zilele noastre cineva sa vada Pantenonul asa cum il vedeau cetatenii Atenei, cu atat mai mult cu cat statuarul religios al secoloului al XII lea, poate insemna, din punct de vedere estetic, chiar si unui bun catolic in zilele noastre, doar ce a insemnat pentru adoratorii acelei perioade. Operele care ,,esueaza'' in a deveni noi, nu sunt cele universale, ci cele datate. Cat de rezistent ar fi fost produsul artei, si probabil a fost, acesta a avut propria data si loc. Dar ceea ce s-a evocat este o materie formata intr-un asemenea fel incat poate intra in experienta altora si ii poate activa sa aiba mai multe experiente pe cont propriu.

Aceasta este ceea ce are forma. Marcheaza o forma de vedere a sentimentelor si de prezentare a problemei cu experienta asa incat devine mult mai repede si efectiv material pentru constructia experientei adecvate pentru cei mai putin inzestrati decat creatorul original. De aceea, nu poate fi schitata nici o distinctie intre forma si substanta. Opera in sine este materie formata in substanta estetica. Criticul, teoreticianul, ca student reflexiv la produsul artei nu doar poate, ci trebuie sa schiteze o distinctie intre ele. Orice observator experimentat al unui boxer sau jucator de golf, va stabili distinctii intre ce se face si cum se face – intre knockout si maniera de a livra o lovitura; intre mingea aruncata atatia metri si maniera in care s-a facut aruncarea. Artistul, cel angrenat in procesul de creatie, va efectua o distinctie similara cand este interesat in corectarea unei erori sau invatand um poate asigura un anumit efect. Actul in sine este exact ceea ce este, datorita felului cum este facut. In act nu este nici o distinctie, dar este o integrare perfecta a manierei si continutului, formei si substantei.

Autorul citat, dl. Bradley, in eseul numit ,,Poezie de dragul poeziei'', traseaza distinctia dintre subiect si substanta, care ar putea formula subiectul viitoarelor noastre discutii despre acest subiect. Cred ca distinctia ar putea fi parafrazata ca fiind problema pentru si in exprimarea artistica. Subiectul este capabil de a fi indicat si descris in alt mod decat acela al produsului artistic in sine. Substanta actuala este obiectul in sine si cand nu poate fi exprimat in alt mod. Subiectul ,,Paradisului pierdut'' al lui Milton este, dupa cum spune Bradley, caderea omului in conexiune cu revolta ingerilor – o tema deja curenta in cercurile crestine si usor de identificat de catre oricine familiarizat cu traditia crestina. Substanta poemului, problema estetica, este poemul in sine, devenirea subiectului in tratamentul imaginativ al lui Milton. Similar, se poate spune in cuvinte subiectul ,,Marinarului batran''.

Distinctia pe care Bradley o face poemelor, poate fi aplicabila oricarei arte, chiar si arhitecturii. ,,Subiectul'' Pantenonului este Pallas Atena, Zeita Virgina, divinitatea ce prezida orasul Atena. Daca cineva ar lua o multitudine de obiecte de arta de

toate felurile si le-ar pastra in minte suficient timp cat sa atribuie un subiect fiecaruia, se va vedea ca substanta operelor de arta ce trateaza acelasi subiect este infinit variata. Cate poeme avand flori exista in toate limbile pentru acelasi subiect? De aici, schimbarile in produsele de arta nu sunt arbitrare; ele nu continua, chiar nici atunci cand sunt revolutionare (asa cum scoala criticilor afirma intotdeauna).Ele sunt inevitabile, dupa cum lucrurile comune ale existentei sunt experimentate in diferite culturi si cu diverse personalitati.

Subiectul care a insemnat atat de mult pentru cetateanul atenian din secolul al IV lea inainte de Christos, nu este mai mult decat un incident istoric astazi. Un protestant englez al secolului al XVII lea care a savurat din plin tema lui Milton, ar putea fi atat de departe de topica lui Dante in ,,Divina Comedie'', si nu i-ar aprecia valoarea artistica. Astazi, un ,,necredincios'', ar putea fi cel care este cel mai putin sensibil estetic la astfel de poeme, doar datorita indiferentei fata de subiectul antecedent. Pe de alta parte, multi observatori ai picturii sunt acum incapabili de a face o justitie dreaptatablourilor lui Poussin in calitatile sale plastice intrinseci deoarece temele sale clasice sunt ata de ostile.

Dupa cum spune Bradley, subiectul este in afara poemului, bubstanta este in interiorul lui, decat sa fie poemul in sine. ,,Subiectul'', oricum variaza pe o gama larga. Ar putea fi mult mai mult decat o eticheta; ar putea fi contextul care a generat creatia, sau ar putea fi obiectul care, ca si material brut, a intrat intr-o noua experienta a artistului si transformarii.

Keats si Shelley nu au avut ocazia de a asculta privighetorile cantand, decat ca un stimul ocazional. Este bine atunci, pentru a fi clar, sa discriminam nu numai substanta temei sau topicii, ci pe ambele. Subiectul din ,,Batranul marinar'' este uciderea unui albatros de un marinar si care au fost consecintele acestui fapt. Subiectul este poemul in sine. Subiectul este format din toate experientele pe care cititorul le aduce cu sine , de cruzime si mila la adresa fiintei umane. Artistul insusi poate cu greu sa inceapa cu un singur subiect. Daca ar fi facut-o, opera sa sigur ar fi suferit de artificialitate. Intai se incepe cu subiectul, apoi substanta operei, iar la final, determinarea topicii si temei.

Subiectul antecedent nu este instantaneu transformat in continutul operei de arta in mintea artistului. Este un proces care se dezvolta. Dupa cum am vazut deja, artistul isi gaseste drumul datorita a ceea ce a facut anterior. Aceasta stare de lucruri la care a ajuns, stabileste cereri spre a fi indeplinite si instituie un cadru care limiteaza viitoarele operatii. Cand experienta transformarii subiectului in substanta operei de arta incepe, incidente si scene care s-au intamplat la inceput pot disparea si altele le pot lua locul, fiind aspirate in materialul calitativ care a trezit emotia initiala.

Tema sau subiectul, pe de alta parte, ar putea sa nu aiba nici o semnificatie. Am vazut un lector pe domeniul picturii care a starnit rasete in audienta pentru ca a aratat o pictura cubista si intrebat care era tema. Implicatia lectorului si rasul audientei au constat in deosebirea evidenta dintre titlu si pictura vizibila, care era cumva o reflectie a calitatilor estetice. Nimeni nu ar permite perceptiei sale asupra Pantenonului sa fie influentata de faptul ca s-a intamplat sa nu stie semnificatia cuvantului dupa care este numita constructia. Inca exista falsitatea, in special in conexiunea cu picturile, in multe moduri mult mai subtila decat a ilustrat-o lectorul.

Titlurile sunt domeniu social. Ele identifica obiecte pentru referirea usoara, asa incat cineva isi poate da seama cand o simfonie a lui Beethoven este numita ,, a cincea''. Un poem al lui Wordsworthy poate fi specificat dupa nume, dar poate fi identificat ca

poem la o anumita pagina a unei anumite editii, deasemeni numita ,,Lucy Gray''. Pictura lui rembrandt poate fi numit ,,Nunta evreiasca'' sau pictura care atarna pe un anumit perete al unei anumite camere a galeriei Amsterdam. Muzicienii isi numesc simfoniile dupa numarul care este probabil o indicatie a cheii. Pictorii prefera titlurile vagi. Astfel artistii, poate inconstient, tind sa scape de tendinta generala de a lega un obiect de arta cu o anumita scena sau curs al evenimentelor pe care ascultatorii sau spectatorii pe recunosc din experienta lor anterioara. O pictura poate fi numita ,,Rau la asfintit.'' Chiar si atunci, multe persoane vor presupune ca trebuie sa caute in experienta lor un rau vazut la o anumita ora. Dar cu un astfel de tratament, pictura tinde sa devina o imagine si devine un inventar sau un document, ca si cum ar fi o fotografie colorata pentru scopuri istorice sau geografice sau pentru a servi muncii unui detectiv.

Diferentele observate sunt elementare, dar ele sunt de baza in teoria esteticii. Cand exista un sfarsit al confuziei dintre subiect si substanta, de asemenea va fi un final pentru, de exemplu, ambiguitatile legate de reprezentatii precum cele discutate. Dl. Bradley cere atentiei tendintei comune de a trata o opera de arta ca si cum ar aminti de ceva, de ilustrarea unei imagini ,,aceasta lucrare imi aminteste de varul meu'' sau ,, seamna cu imaginea locului unde m-am nascut''. Numai daca diferentele radicale dintre subiect si substanta sunt apreciate, nu numai ca fac vizitatorul accidental sa se insele, dar criticii si teoreticienii judeca obiectede la arta in termenii ideilor lor preconcepute, cum ar fi ce trebuie sa fie acea opera de arta. Timpul nu este la distanta cand cel mai bun lucru de spus despre dramele lui Ibsen a fost ca ele sunt sordide, iar picturile ce modifica continutul conform cerintelor formelor estetice in moduri care implica distorsiunea formei fizice sunt condamnate ca fiind arbitrare si capricioase. Replica pictorului la aceasta neintelegere este intalnita in remarca lui Matisse. Cand cineva s-a plans la el ca nu a vazut niciodata o femeie aratand ca in picturile sale, el a raspuns: ,,Doamna, aceasta nu este o femeie, este o pictura.'' Criticii care trag in exterior obiectul – istoric, moral, sentimental, sau sub aspectul canoanelor stabilite care recomanda anumite teme – ar putea fi vast superiori in invatarea ghidului cum sa procedeze in galerii unde nu intalnim nimic despre pictura si pictori si o ocazie foarte buna de a intelege asociatiile pe care le-au facut pictorii.

Omul de la oras care a trait la tara in copilarie cumpera o pictura cu pajisti verzi cu bovine care pasc. Prin aceasta pictura el retraieste anumite valori ale copilariei, fara experienta ruperii de acea lume, plus, intr-adevar, o valoare emotionala adaugata datorata contrastului cu prezentul. In toate aceste cazuri, pictura nu este vazuta, ea este folosita ca o lansare pentru a ajunge la sentimente care sunt, din cauza tragerii in exterior a obiectului, agreabile. Obiectul experientei copilariei si tineretii este, cu toate acestea, un fond subconstient al unei mai mari parti a artei. Dar pentru a fi substanta artei, trebuie sa fie facuta intr-un nou obiect dupa semnificatiile mediului angajat.

Faptul ca forma si continutul sunt unite in opera de arta nu inseamna ca ele sunt identice. Inseamna ca opera de arta este continutul formei. Acestea sunt distinse legitim atunci cand se stabileste reflectia, asa cum se intampla in criticism si teorie. Atunci suntem obligati sa ne intereseze structura formei lucrarii, si pentru a merge mai departe cu aceasta ancheta in mod inteligent, trebuie sa avem o conceptie despre ce este forma in general. Am putea gasi cheia acestei idei prin inceperea de la faptul ca bogatia cuvantului in expresii il face echivalent cu forma sau figura. In special in legatura cu picturile, forma este identificata frecvent simplu cu tiparele definite de conturul formelor liniare. Acum

forma este numai un element in forma estetica, dar nu o constituie. In perceptia comuna noi identificam si recunoastem lucrurile dupa forma lor; chiar si cuvintele si propozitiile au forma, cand sunt auzite, dar si cand sunt vazute. Luati in considerare cum un accent pus unde nu trebuie disturba recunoasterea cuvantului.

In ceea ce priveste relatia cu forma, recunoasterea nu se limiteaza la proprietati geometrice sau spatiale. Ultima joaca un rol numai cand este subordonata adaptarii pentru final. Formele care nu sunt asociate in mintea noastra cu nici o functie sunt mai greu de retinut. Formele lingurilor, cutitelor, furculitelor, articolelor de casa, mobila, sunt mijloace de identificare datorita asocierii lor cu scopul. Pana la un anumit punct, apoi, imaginea este inrudita cu forma in sens artistic. In ambele este vorba despre organizarea partilor constituente. Intr-un anumit sens, chiar si forma tipica a unei anumite ustensile indica faptul ca semnificatia intregului a intrat in piese pentru a le califica.

Acest fapt a condus pe unii teoreticieni, ca Herbert Spencer, sa identifice sursa frumusetii cu adaptarea eficienta si economica a partilor la functiunea intregului. In unele cazuri, potrivirea este intr-adevar rafinata asa incat constituie o gratie vizibila independenta de gandul oricarei utilitati. Dar acest caz special indica felul in care forma si continutul difera in general. De acolo este mai mult decat doar gratia lipsei de indemanare, in sensul in care neindemanatic inseamna ineficienta adaptarii la final. O astfel de adaptare este limitata la un anumit scop – ca acela al unei linguri ce poarta lichidul catre gura. Lingura care are acea forma estetica numita gratie nu suporta o astfel de limitare.

O afacere buna de efort intelectual a fost extinsa in incercarea de a identifica eficienta pentru un anume final avand calitati estetice. Dar aceste incercari sunt menite eseculi, din fericire in cateva cazuri cele doua coincid, si este de dorit sa se intalneasca intotdeauna. Deoarece adaptarea la un sfarsit particular este adesea (intotdeauna in cazul legaturilor complicate) ceva perceput de gand, cand efectul estetic este gasit direct in perceptia simturilor. Un scaun poate servi scopului de a permite un loc eficient si curat, fara a servi in acelasi timp si nevoilor ochiului. Daca, in mod contrar, mai degraba blocheaza decat promoveaza rolul viziunii intr-o experienta, va fi neplacut indiferent cat de adaptat poate fi utilizat ca loc.

Nu exista o ordine prestabilita ce garanteazaca ceea ce satisface nevoile unui set de organe va indeplini si nevoile altor structuri, ce fac parte din experienta, asa incat sa reprezinte un complex al tuturor experientelor. Tot ceea ce putem spune este ca in absenta contextelor disturbatoare, precum producerea obiectelor pentru maxim de profit, balanta tinde sa se incline, asa incat obiectele vor fi satisfacatoare - „folositoare'' in sens strict. Pana acum am observat o tendinta pentru forma dinamica, de amestec cu forma artistica.

Devreme in istoria gandirii filosofice, valoarea formei in creearea definitiei si clasificarii obiectelor a fost notata si ocupata ca baza a teoriei metafizice a naturii formelor. Relatia empirica, efectuata de aranjarea partilor catre definirea finalului – exemplu o lingura, ceasca, masa – a fost in totalitate neglijata. Forma era tratata ca fiind ceva intrinsec, precum esenta unui lucru in virtutea structurii metafizice a universului. Este usor sa urmezi cursul rationamentului care a condus la acest rezultat asigurat de relatia formei care a fost ignorata. Este de fapt forma – in sensul formei adaptate – in care am identificat si distins lucrurile de perceptie: scaunele de mese, un artar de un stejar. De

cand stiinta s-a crezut a fi revelatie a adevaratei naturi a lucrurilor, s-a concluzionat ca lucrurile sunt ceea ce sunt in virtutea faptului ca au anumite forme, intrinseci.

Mai mult, de cand lucrurile sunt prestate cognoscibil de aceste forme, s-a concluzionat ca forma este elementul rational, inteligibil, in obiectele si evenimentele lumii. Aceasta distinctie metafizica a materiei si formei a fost incorporata in filosofia ce a guvernat gandirea europeana timp de secole. Datorita acestui fapt, inca este afectata filosofia estetica a formei in relatie cu materia. Este sursa prejudecatilor in favoarea separarii lor, in mod special cand ia modelul asumarii formei care are demnitate si stabilitate comparativ cu materia. Intr-adevar, nu ar fi rau pentru acest fundal al traditiei, acesta poate fi pus in dubiu daca ar aparea la cineva care este o problema in relatia acestora. Atat de clar ar fi ca singura distinctie importanta in arta este intre forma inadecvata si materialul complet si coerent format.

Obiectele artelor industriale au forma – adaptata folosirii lor specifice. Aceste obiecte iau o forma estetica, chiar daca sunt covoare, urne sau cosuri, cand materialul este aranjat si adaptat in asemenea fel incat serveste imbogatirii experientei imediate a celor a caror perceptie este directionata catre ea. Nici un material nu poate fi adaptat pana la final, chiar daca este vorba despre o lingura sau un covor, pana cand materialul brut a suferit o schimbare ce modifica continutul, si le aranjeaza in vederea viziunii intregului. Ca urmare, obiectul are forma in sens definitiv. Cand aceasta forma este eliberata de limitare si serveste scopurilor unei experiente imediate, forma este estetica, nu utila.

Este semnificativ faptul ca ,,desen'' are doua semnificatii. Semnifica scopul si aranjarea, modul de compozitie. Desenul unei case este planul dupa care este construita pentru a servi scopurilor celor care vor locui in ea. Desenarea unei picturi sau a unui roman inseamna aranjarea elementelor sale dupa importanta prin care devin o unitate expresiva in perceptia directa. In ambele cazuri, este o relatie de ordine intre elementele constitutive.

Caracteristica desenului artistic este intimitatea relatiilor ce tin partile unite. Intr-o casa avem camere si aranjarea lor cere respect. Intr-o opera de arta, relatiile nu pot fi spuse separat de ceea ce relateaza, exceptand reflectia tarzie. O opera de arta este saraca in punctele in care ele exista separate, ca intrun roman unde in intriga – desenul - se simte a fi superimpus pe incidente si caractere in loc sa fie pus pe relatiile lor dinamice una cu cealalta. Pentru a intelege desenul unei complicate piese a unei masini trebuie sa stim scopul pentru care masina trebuie sa serveasca, si cum diverse parti se potrivesc indeplinirii scopului.

Numai cand partile constituente ale unui intreg au unica finalitate de a contribui la consumul unei experiente constiente, fac desenul si continutul si devin forma. Ele nu pot face acest lucru atat de mult incat sa poata servi unui scop specializat, in timp ce pot servi inclusiv scopului de a avea o experienta cand nu se pot sustine singure dar sunt unite cu alte proprietati ale operei de arta. In relatiile cu semnificatia formei in pictura, Dr. Barnes a descoperit necesitatea pentru completarea amestecului, interpretarea formei si modelul culorii, spatiul si lumina. Dupa cum afirma, forma este ,, sinteza sau fuziunea tuturor intelesurilor plastice…uniunea armonioasa.'' Pe de alta parte, modelul in sensul sau limitat, sau planul si desenul sunt ,, scheletul dupa care artistii plastici sunt grefati.''

Aceasta fuziune a tuturor proprietatilor mediului este necesara daca obiectul in cauza serveste intregii fiinte in vitalitatea unificarii sale. Prin urmare defineste natura formei in toate artele. Cu respect pentru unitatile specializate, putem caracteriza desenul

ca fiind legat de acest si acel final. Un scaun are un design potrivit pentru a asigura confortul, altul sa curete, al treilea sa redea splendoarea. Numai cand toate metodele se intrepatrunduna pe cealalta, intregul umple partile asa incat constituie o experienta care este unificata prin includere, nu prin excludere. Acest fapt confirma ca pozitia capitolului trecut referitor la uniunea calitatilor simturilor directe cu alte calitati expresive. Atat timp cat sensul este subiectul asociatiilor si sugestiei , se desparte de calitatile mediului simturilor si forma sa este deranjata. Sensurile calitatilor sunt purtatorii semnificatiilor, nu cum vehiculele poarta bunuri, ci cum mama isi cara puiul ce face parte din organismul sau. Operele de arta, ca si cuvintele, sunt literar impregnate cu semnificatii. Semnificatiile au propria lor sursa in experienta trecuta. Ele nu sunt adaugate prin asociere, dar sunt sufletul prin care fiecare culoare respira.

Dr. Barnes a reliefat ca nu numai semnificatiile intelectuale sunt purtate prin experientele trecute pentru a oferi expresivitate, dar asa sunt si claitatile care adauga excitarea emotionala. El spune ca sunt in mintea noastra solutii la un numar vast de atitudini emotionale, sentimente gata sa fie redeschise cand vine stimulul potrivit, si mai mult decat orice altceva, sunt aceste forme , unde rezida experienta, mai puternica in mintea artistului decat in mintea unui om obisnuit. Ceea ce se numeste magia artistului rezida in abilitatea sa de a transforma aceste valori de la un camp al experientei la altul, pentru a le atasa obiectelor vietii comune, si prin aceasta introspectiva interioara sa facem aceste obiecte memorabile.''

Nu culorile, nu sensul calitativ sunt materie sau forma, ci aceste calitati impregnate, cu valoare transferata. Ele sunt materie sau forma in functie de interesul nostru.

In timp ce unii teoreticieni fac distinctia intre valorile senzoriale si cele imprumutate, datorita dualismului metafizic mentionat, altii o fac de teama ca nu cumva opera de arta sa fie in mod nejustificat intelectualizata. Ei sunt preocupati sa accentueze ceva care este de fapt o necesitate estetica: urgenta ecxperientei estetice. Nu poate fi afirmat prea puternic ca ceea ce nu este imediat nu este estetic. Eroarea sta in supozitia ca numai anumite lucruri speciale – cele atasate ochiului, urechii, etc. – pot fi experimentate imediat si calitativ. Este adevarat ca numai calitatile ce vin catre noi prin organele de simturi izolat sunt experimentate in mod direct, dar, bineinteles, tot materialul relational ar fi adaugat de asocierea externa, sau potrivit unor teoreticieni, printr-o actiune ,,sintetica'' a gandului. De la acest punct de vedere, valoarea strict estetica a unei picturi sa spunem, consta simplu in anumite relatii si ordini a relatiei pe care culorile o sustin, separat de relatia cu obiectele. Expresivitatea pe care o castiga prin prezenta culorii apei, pietrelor, norilor, etc. se datoreaza artei. Pe aceste baze, va exista intotdeauna o prapastie intre estetic si artistic. Sunt doua tipuri complet diferite.

Psihologia care sta la baza acestei bifurcari a fost exploatata in avans de William James cand a aratat ca exista sentimeste directe ale unor relatii cum ar fi ,,daca'', ,,apoi'', ,,si'', ,,dar'', ,,de la'', ,,cu''. El a aratat ca nu exista relatie atat de cuprinzatoare care sa nu devina o problema a imediatei experiente. Fiecare opera de arta care a existat pana acum a contrazis deja aceasta teorie. Este destul de adevarat ca anumite lucruri, in special idei, exercita o functiune mediatoare. Dar numai o logica rasucita poate sustine aceasta, doar pentru ca ceva este mediat nu inseamna ca poate fi imediat experimentat. Este cazul reversului. Nu putem controla nici o idee, nici un organ al medierii, nu o putem poseda in deplinatatea sa, pana cand nu am simtit-o si experimentat-o.

Cei care in special dependenti sa gandeasca, ca o ocupatie, sunt constienti cand observa procesul gandirii, in loc sa determine dialectic ce trebuie sa fie, acest sentiment imediat nu este in scop. Idei diferite au simturi diferite, aspectele calitative imediate. Cineva care are un mod de gandire printr-o problema complicata, constata directia pe drum, prin intermediul acestor idei. Calitatile ideilor il opresc atunci cand intra pe calea gresita si il trimit inainte cand gaseste calea buna. Daca un ganditor trebuia sa gaseasca semnificatia fiecarei idei care se disperseaza, ar fi pierdut intr-un labirint care nu ar avea sfarsit si nici centru.

Oricand o idee isi pierde calitatea imediata, tinde sa devina o idee si devine, ca un simbol matematic, un stimul ce executa o operatie fara a fi nevoie sa gandeasca. Din acest motiv, anumite idei conduc la consumarea lor. Ele au caracter estetic. In reflectie, este adesea necesar sa facem o distinctie intre probleme de sens si probleme de gandire. Dar distinctia nu exista in toate modurile experientei. Atunci cand exista maiestrie artistica in ancheta stiintifica si speculatiile filosofice , un ganditor nu incepe ce regula, dar nici orbeste, ci dupa mijloace de sensuri ce exista imediat ca sentimenste avand culoare calitativa.

Calitatile de sens, atingere si gust, la fel si cele de vedere si auz, au calitati estetice. Dar nu le au izolate, ci in conexiune, interactionand, nu ca simple entitati separate. La fel si conexiunile limitate de un fel, culori si culori, sunete si sunete. O raza de lumina produsa sub control stiintific nu se termina brusc si uniform. Are margini vagi si complexitate interioara. Mai mult, este proiectata pe un fundal, numai astfel apare perceptia. Fondul are propriile sale calitati. Este imposibil sa izolam culoarea de lumina asa incat sa nu apara refractia. Chiar si sub conditiile celor mai constante laboratoare, o simpla culoare va fi complexa in masura in care ar avea o margine albastrie. Culorile folosite in picturi nu sunt pur spectrale, ci pigmenti, nu proiectate in vid, ci pe panza.

Aceste observatii elementare sunt facute cu referire la incercarea peste presupusele constatari stiintifice despre sentimentele materialelor in estetica. Ele arata ca pana si pe bazale asa numite stiintifice, nu exista experiente ale calitatilor ,,pure'' si ,,simple'', sau calitati limitate de a avea un singur sens. Dar in orice caz, este o prapastie de netrecut intre stiinta de laborator si opera de arta. Intr-o pictura, culorile sunt prezentate precum cele ale cerului, norilor, raului, pietrelor, bijuteriilor, bumbacului si asa mai departe. Chiar si ochiul care este instruit artificial sa vada culoarea, separat de lucrurile pe care culorile se califica, nu se poate opri din rezonante si transferuri de valoare ca urmare a acestor obiecte. Calitatilor culorii le este caracteristic ca sunt in perceptie ceea ce sunt in relatia de contrast si armonie cu celelalte culori.

In incercarea de a trece peste captarile de anatomie deplasate si teoria psihologiei estetice, am putea sa ii ascultam pe pictori. De exemplu, Cezanne spunea :,,Desenul si culoarea nu sunt distincte. In gradul in care culoarea este intr-adevar pictata, desenul exista. Multe culori aemonizeaza una cu cealalta, cel mai definit este desenul. Cand culoarea este cea mai bogata, forma este cea mai completa. Secretul desenului, a tot ceea ce este facut dupa model, este contrastul si relatia dintre tonuri.'' El a citat si aprobat ceea ce a spus un alt pictor, Delacroix: ,,Dati-mi praful strazilor si daca imi veti da si puterea de a-l incadra dupa placul meu, voi face din el o femeie adorabila.'' Opozitia calitatii ca imediata si senzoriala in raport cu intelectualitatea este falsa, in teoria generala psihologica si filosofica. In arta plastica este absurd intrucat forta unui produs al artei depinde de completa interpenetrare a celor doua.

Actiunea oricarui sentiment include atitudinile si dispozitiile care sunt datorate intregului organism. Energiile apartinand organelor senzoriale introduc cauzalitatea in lucrul perceput. Cand unii pictori au introdus tehnica pointillista, bazandu-se pe capacitatea aparatului vizual de a amesteca punctele de culori fizic separate pe panza, ei au exemplificat dar nu au creat activitatea organiza ce transforma existenta fizica intr-un obiect perceput. Dar acest tip de modificare este elementar. Nu este numai aparatul vizual, ci intregul organism care interactioneaza cu mediul in activitatile de rutina. Ochiul sau urechea este numai canalul prin care are loc raspunsul total. Prin modul in care este vazuta o culoare, este intotdeauna calificata prin reactii implicite ale mai multor organe, cele ale sistemului simpatic, si cel tactil. Este o palnie pentru energia totala, nu un izvor nesecat. Culorile sunt somptuoase si bogate pentru ca o rezonanta organica totala este implicata.

Chiar si mai important este faptul ca organismul care respunde de producerea obiectului experimentat este unul ale carui tendinte de observare, dorinta si emotie, sunt conturate de emotiile initiale. Poarta experientele trecute in sine nu prin memoria constienta, ci prin incarcare directa. Acest fapt se evidentiaza prin grade de expresivitate ale obiectelor prin fiecare experienta constienta. Acest fapt a fost deja demonstrat. Atunci cand este relevanta pentru tema de estetica, substanta se transforma in felul in care materialul experientei trecute, care incarca atitudini prezente, opereaza in conexiune cu materialul asigurat de mijloacele de simt. In stanca de relocare, spre exemplu, este esential sa le tinem separate pe cele doua, altfel amintirea este distorsionata. In automatizarea actiunilor pur dobandite, materialul trecut este subordonat in masura in care nu apare deloc in constiinta. In alte cazuri, materialul trecutului vine in constiinta ca un instrument cu probleme prezente si dificultati. El este pastrat asa incatsa asigure un sfarsit special. Daca experienta este una predominant de investigatie, are statutul oferirii evidentei sau sugestiilor ipotetice.

Scopul unei opere de arta este masurat de numarul si varietatea elementelor ce vin din experienta trecuta care sunt acum absorbite organic in perceptia avuta aici si acum. Ele dau continutul si sugestivitatea. Vin adesea din surse prea obscure pentru a fi identificate intr-un mod constent, si atunci creeaza aura si penumbra in care innoata opera de arta.

Vedem cu ajutorul ochilor o pictura, si cu ajutorul urechilor auzim. Daca reflectam, noi nu suntem prea mult inzestrati, presupunand ca in experienta vizuala sau auditiva in sine, astfel de calitati sunt centrale, daca nu, exclusive. Aceasta ne poarta catre experienta primara a imediatei sale naturi, indiferent de analiza ulterioara constatata, este o eroare – una pe care James a numit-o eroare psihologica. La vederea unei picturi, nu este adevarat ca acele calitati vizuale, sau constiente, sunt centrale. Nimic nu poate fi mai departe de adevar. Nu este mai adevarata vederea unei imagini decat este citirea unui poem sau unui tratat de filozofie, in care noi nu suntem constienti intr-un mod distinct de formele vizuale ale literelor si cuvintelor. Acestia sunt stimuli la care noi raspundem cu valori emotionale, imaginative, si intelectuale retrase din noi insine, care mai apoi sunt ordonate prin interactiune cu cele prezentate prin intermediul cuvintelor. Culorile vazute intr-o pictura se adreseaza obiectelor, nu ochiului. Din acest motiv, obiectele sunt calificate emotional, pana la o vigoare hipnotica uneori, si sunt semnificative sau expresive.

Organul care investigheaza, folosind doctrina anatomica si psihologica, arata cauza primara in conditionarea experientei. Atunci cand percepem, cu ajutorul ochiului, starea lichida a apei, raceala ghetii, soliditatea pietrei, goliciunea copacilor pe timpul iernii, este clar ca alte calitati decat cele ale ochiului sunt evidente si controleaza perceptia. Si este la fel de clar ca acele calitati optice nu se sustin singure cu alte calitati emotive. Punctul la care s-a facut referire nu este doar o teorie tehnica facuta de la distanta. Trateaza direct problema principala, relatia dintre substanta si forma. Aceasta directie are multe aspecte. Una dintre ele este tendinta inerenta a sensului de a se extinde, de a veni in relatie stransa cu alte lucruri decat sinele, si sa ia forma datorita proriei miscari – in loc sa astepte pasiv ca forma sa ii fie impusa. Orice calitate senzoriala tinde, datorita conectarii organice sa se imprastie si sa fuzioneze. Cand o calitate senzoriala ramane pe un plan relativ izolat, pe care mai intai reise, o face datorita unei reactii speciale, deoarece este educata pentru motive speciale.

Inceteaza sa mai fie senzoriala si devine senzuala. Aceasta izolare de sens nu este caracteristica obiectelor estetice, ci narcoticelor, orgasmelor sexuale, si jocurilor de noroc pentru imediata excitare a senzatiilor.

In experinta normala, o calitate senzoriala este legata de alte calitati in asemenea mod incat defineste obiectul. Organul receptiei, care este focal, adauga energie si prospetime sensurilor care altfel pur si simplu raman amintiri invechite sau abstracte. Nici un poet nu este mai direct senzual decat Keats. Dar nici unul nu a scris poezie ale carei calitati senzoriale sa fie mai intim patrunse de evenimente si scene obiective. Se pare ca si Milton a fost inspirat de ceea ce astazi poate parea multor persoane teologie repulsiva si arida. Dar el a fost indeajuns in traditia shakespeariana incat substanta lui este aceea a unei drame directe compuse la o scara mareata. Daca auzim o voce bogata si obsedanta, o simtim imediat ca fiind vocea unui anumit tip de personalitate. Daca descoperim mai tarziu ca persoana este, de fapt, slaba si cu o natura sensibila, ne simtim ca si cum am fi fost inselati. Deci, suntem intotdeauna dezamagiti estetic atunci cand calitatile senzoriale si proprietatile intelectuale ale obiectului de arta nu fuzioneaza.

Aducerea in discutie a unei probleme de legatura dintre decorativ si expresiv este rezolvata atunci cand este vazuta in contextul integrarii materiei si formei. Expresivitatea inclina catre partea semnificatiei, decorativul catre cea a sensului. Este o foame a ochilor pentru lumina si culoare; este o satisfactie distincta cand foamea este hranita. Tapetul, covoarele, tapiseriile, minunatul joc al schimbarii nuantelor cerului si florilor, satisfac nevoia. Arabescurile, culorile gay, se intalnesc in pictura. Unele dintre atractiile structurilor arhitecturale – pentru ca ele au farmec si demnitate – rezulta din faptul ca, in adaptarile lor rafinate ale liniilor si spatiilor, intalnesc o nevoie organica a sistemului sensomotor.

In toate acestea, nu exista nici o operatie izolata a sensurilor particulare. Concluzia este calitatea distincta decorativa datorata energiei neobisnuite a sensorialitatii tractului care da stralucirea si recurge la alte activitati cu care este asociata. Hudson a fost o persoana de o extraordinara senzitivitate pentru suprafata senzoriala a lumii. Vorbind despre copilaria lui, el povesteste: ,,eram doar un mic animal salbatic ce alerga in jurul picioarelor sale, incredibil de interesat de lumea in care s-a trezit.'' El continua: ,,Ma bucuram in culori, gust si atingere: albastrul cerului, verdeata pamantului, particula de lumina pe apa, gustul laptelui, al fructelor, al mierii, mirosul de sol uscat sau umed, de vant sau ploaie, ierburi si flori; simplul simt dintr-o bucata de iarba ma facea fericit; si

erau anumite sunete si mirosuri, si deasupra tuturor anumite culori ale florilor, si in penajul si ouale pasarilor, precum oul portocaliu lustruit al pasatii „tinamou'', care ma intoxicau de placere.''

Nimeni nu se poaet plange ca nu a recunoscut efectul simturilor imediate intr-o astfel de experienta. Este demn de atentie faptul ca nu afecteaza acea atitudine superioara printre calitatile mirosului, gustului si tactilitatii adoptata de unii scriitori precum Kant. Dar se va nota ca „ simtul gustului, olfactiv, tactil'' nu sunt izolate. Bucuria este a culorii, a pipairii si mirosirii obiectelor: iarba, cerul, lumina soarelui si apa, pasarile. Vederea, atingerea si atingerea la care s-a apelat imediat sunt mijloace revelate intregii fiinte a baiatului in perceptia acuta a calitatilor lumii in care a trait – calitati ale lucrurilor experimentate, nu ale senzatiilor. Agentia activa a unui organ senzorial in special este implicata in producerea calitatii, dar nu organul este motivul pentru focusarea pe experienta constienta.

Conectarea calitatilor cu obiectele este intrinseca in toate experientele cu semnificatie. Eliminand aceasta conexiune nu mai ramane decat o succesiune de fioruri tranzitorii lipsite de sens si imposibil de identificat. Atunci cand avem experiente senzoriale „pure'' ele vin in momente de neasteptare sau constrangere a atentiei, ele sunt socuri, si chiar si socurile servesc pentru a incita curiozitatea pentru a intreba asupra naturii situatiei care a intrerupt brusc ocupatia noastra anterioara. Daca aceasta conditie persista neschimbata fara abilitatea de a afunda se este simtit intr-o proprietate a obiectului, rezultatul este pura exasperare – un lucru eliminat din esteica bucuriei. A face din patologia senzatiei bazele bucuriei estetice, nu este un angajament promitator.

Traducand bucuria pasarilor deasupra ierbii, picaturilor de lumina stralucind pe apa, penajul stralucitor al pasarilor, in experienta unei fiinte ce traieste, si ceea ce gasim este opusul unui singur sens functionand singur, sau al unui numar de sensuri, pur si simplu, adaugand calitatile lor separate impreuna. Cele din urma sunt coordonate intr-un intreg de vitalitate prin raporturile lor comune cu obiectele. Obiectele sunt cele care traiesc o viata plina de pasiune. Arta, ca aceea pe care Hudson o recreaza in experienta copilariei, merge mai departe prin selectie si concentrare, prin referirea la un obiect, la organizarea si ordinea dincolo de simplul sens, implicit in experinta copilului. Experienta nativa in caracterul sau continuu si cumulativ (proprietati ce exista datorita senzatiilor sunt ale obiectelor aranjate intr-o lume comuna si nu sunt simple excitatii pasagere), ce permit un cadru de referinta pentru opera de arta. Daca teoria experientei estetice primare a calitatilor senzoriale izolate este corecta, ar fi imposibil ca arta sa suprapuna legatura si sa o aranjeze dupa ele.

Situatia pe care tocmai am descris-o, ofera cheia intelegerii relatiei dintre decorativ si expresiv in opera de arta. Daca decorativul si expresivul erau simpla bucurie a calitatilor prin ele insele, nu ar mai fi avut nici o legatura una cu cealalta, una venind din experienta imediata a simturilor, si cealalta din raporturile si semnificatiile introduse de arta. Cand simtul in sine se amesteca cu raportul, diferenta dintre decorativ si expresiv este una de accentuare. Bucuria de a trai – abandonul care nu accepta nici un gand al zilei de maine, somptuozitatea tesaturilor, bucuria florilor, maturitatea bogata a fructelor – sunt exprimate prin calitatile decorative care izvorasc direct din jocul calitatilor senzoriale.

Daca gama de expresivitate in arta este cuprinzatoare exista obiecte cu valori care trebuie prestate decorativ si altele care trebuie prestate fara a fi expresive. Un Pierrot

vesel la o inmormantare s-ar ciocni cu ceilalti. Cand nebunul curtii este introdus intr-o pictura la funeraliile regelui sau, infatisarea lui trebuie cel putin sa se potriveasca cerintelor contextului. Un exces al calitatii decorative intr-o aranjare particulara are propria expresivitate – cum Goya exagereaza in cateva portrete ale curtenilor pana la un punct cand fastul devine ridicol. A cere ca toate artele sa fie decorative, este la fel de mult ca limitarea materialului artei in excluderea expresiei sale sumbre, o cerere puritana ca toate artele sa fie solemne.

O legatura speciala a expresivitatii decorativitatii pe problema substantei si formei este aceea ca dovedeste eroarea teoriilor care izoleaza calitatile sensului. Pentru gradul in care efectul decorativ este castigat prin izolare, devine o infrumusetare goala, ornamentatie artificiala si o impodobire externa. Nu este nevoie sa condamn nesinceritatea folosirii infrumusetarii pentru a ascunde slabiciunea si defectele structurale. Dar este necesar sa notam ca pe bazele teoriei esteticii ce separa sensul si semnificatia, nu exista un motiv artistic pentru o asemenea condamnare. Nesinceritatea in arta are o sursa estetica nu numai morala; se intalneste cand substanta si forma se despart. Afirmatia nu semnifica faptul ca toate elementele structurale necesare ar trebui sa fie evidente perceptiei. O astfel de dezbatere confuzeaza o conceptie saracacioasa a moralei cu arta. In arhitectura, ca si in pictura si poezie, materialul brut este rearanjat prin interactiunea cu sinele, pentru a face experienta placuta.

Florile dintr-o camera adauga expresivitate, cand se armonizeaza cu mobila si nu folosesc nici o nota de nesinceritate – chiar daca ele acopera ceva structural necesar.

Adevarul materiei este ca ceea ce este forma intr-o conectivitate este materie in alta si vice-versa. Culoarea care este materie in legatura cu expresivitatea unor calitati si valori este forma cand este folosita pentru a transmite delicatetea, stralucirea, bucuria. Aceasta afirmatie nu semnifica faptul ca unele culori au o semnificatie iar alte culori alta functiune. Sa luam de exemplu picturile lui Velasquez, reprezentand copilul Maria Tereza, cel cu o vaza cu florila dreapta lui. Gratia si delicatetea sunt de remarcat; delicatetea patrunde in fiecare aspect si parte – rochia, bijuteriile, fata, parul, mainile, florile; dar exact aceleasi culori exprima nu numai umplerea tesaturilor, ci, asa cum mereu se intampla in cazul lui Velasquez cand reuseste, demnitatea mostenita a fiintei umane, o demnitate care chiar si intr-un personaj de grad regesc este atat de intrinseca incat nu este o capcana a regalitatii.

Nu inseamna, bineinteles, ca toate operele de arta, chiar si cele de cea mai ridicata calitate, trebuie sa posede asemenea interpenetrare completa a decorativitatii si expresivitatii, atat de des intalnite la Titian, Velasque si Renoir. Artistii pot fi de renume intr-o directie sau alta. Aproape de la inceputurile sale, pictura franceza, a fost marcata de un sens realist al decorativului. Lancret, Fragonard, Watteau pot fi delicati intr-o anumita perioada de fragilitate, dar aproape niciodata nu au aratat separarea dintre expresivitate si ornamentatia externa pe care Boucher o marcheaza aproape intotdeauna. Ei prefera subiectele care cer delicatete si subtilitate intima pentru a le reda expresivitatea la cote maxime. Renoir are mult din substanta vietii obisnuite in picturile sale decat ei. Dar el foloseste fiecare mijloc plastic – culoare, lumina, linie si spatiu, intre ele sau interrelationand cu lucrurile comune. Prietenii care stiau modelele folosite de el, uneori se plangeau ca le-a facut mult mai frumoase decat erau.

Dar nimeni dintre cei care ii privesc picturile nu are sentimentul ca acestea au fost ,,aranjate''. Insusi Renoir a avut un mod vesel de a percepe lumea. Matisse este

inegalabil printre coloristii decorativi ai prezentului. La inceput ar putea soca privitorul datorita juxtapunerii culorilor si pentru ca la inceput pauzele fizice pareau inestetice. Dar cand ati invatat sa vedeti, intalniti o minunata redare a calitatii, ce este caracteristica francezilor. Daca incercarea de exprimare nu reuseste – si bineinteles, nu intotdeauna reuseste – atunci calitatea decorativa se sustine singura si este apasatoare.

De aici, o importanta facultate in perceperea operei de arta – o facultate pe care nu multi critici o poseda – este puterea de a intelege fazele scopului care intereseaza un anumit artist. Pictura vietii obisnuite ar fi goala, cum este majoritatea picturii de acest gen, daca nu, sub mana unui artist, devine expresiva prin calitatea decorativa a factorilor structurali, asa cum Chardin da volum si spatiu pozitiilor in feluri care bucura privirea; cum Cezanne dobandeste calitate monumentala cu fructele, la fel cum, pe de cealalta parte Guardi unifica monumentalul intr-o stralucire decorativa.

In timp ce subiectele sunt transportate de la o cultura la alta, calitatea decorativa capata o noua valoare. Carpetele si vasele din Orient au modele a caror valoare originala era de obicei religioasa sau politica – ca embleme tribale – exprimate in figuri decorative semi geometrice. Elementele plastice raman si uneori dau impresia falsa a separarii decorativului de expresiv. Elementele locale erau un mijloc prin care era platita taxa de intrare. Valoarea intrinseca ramane dupa ce elementele locale au fost dezbracate.

Frumusetea, conventional asumata a fi tema speciala a esteticii, abia a fost mentionata in capitolele anterioare. Este un termen emotional, care denota o emotie caracteristica. In prezenta unui peisaj, un poem sau o pictura suntem tentati sa spunem ,,Ce frumos.''Exclamatia este doar un tribut adus capacitatii obiectului sa starneasca admiratia ce apropie adoratia. Frumusetea este extrasa dintr-un termen analitic si apoi dintr-o conceptie care in teorie poate figura ca explicatie sau clasificare. Din pacate, a fost transformata intr-un obiect special, ruptura emotionala a fost expusa la ceea ce filosofia numeste hipostatizare, si a rezultat conceptul de frumos ca esenta a intuitiei. Pentru scopuri teoretice, a devenit apoi un termen obstructiv. In cazul in care termenul este folosit in teorie pentru a desemna calitatea estetica totala a unei expeiente, este cu siguranta mai bine sa tratam experienta in sine si sa aratam cand si cum actioneaza calitatea. In acest caz, frumusetea este raspunsul la care reflectia este miscarea consumata a materiei integrate ptin raporturile sale la un tot calitativ.

Mai exista o alta folosire a termenului mai limitata, cand frumusetea este considerata impotriva altor moduri de estetica calitativa – impotriva sublimului, comicului, grotescului. Judecand dupa rezultate, distinctia nu este una fericita. Tinde sa implice pe cei care activeaza in ea manipularea dialectica a conceptelor, care obstructioneaza mai mult decat ajuta perceptia directa. In loc sa favorizam capitularea, diviziile gata facute conduc catre aprofundarea obiectului estetic, cu intentia de a compara si restrictiona experienta la o stransoare partiala a totului unificat. O examinare a cazurilor in care cuvantul este comun folosit, diferit de sensul emotional mentionat mai sus, releva faptul ca o semnificatie a termenului este prezenta impunatoare a calitatii decorative, de atractie imediata pentru sens. Cealalta semnificatie indica prezenta relatiilor de adaptare reciproca printre membrii intregului, indiferent ca este vorba despre obiect, situatie sau actiune.

Demonstratiile in matematica, operatiile in chirurgie, s-a spus ca sunt frumoase, chiar si cazul unei boli poate fi atat de tipic in aratarea relatiilor caracteristice, asa numite frumoase. Ambele sensuri, acela de atractie senzoriala si manifestare a proprietatilor

armonice ale partilor, marcheaza forma umana in cele mai bune exemple. Eforturile care au fost facute de catre teoreticieni de a reduce o semnificatie la alta ilustrand zadarnicia apropierii de obiectul de studiu prin concepte fixe. Faptele arunca o lumina pe uniunea imediata a formei si materiei si pe relativitatea a ceea ce este luat drept forma sau substanta intr-un anumit caz, pentru scopul animarii reflectivitatii analizei.

Suma intregii discutii este ca teoriile care separa materia de forma, teorii care se straduie sa gaseasca un loc special in experienta pentru fiecare, sunt, in ciuda opozitiilor dintre ele, cazuri ale aceleiasi erori fundamentale. Ele se bazeaza pe separarea fiintei umane de mediul in care traieste. O scoala, care devine scoala idealista in filozofie cand implicatiile sunt formulate, face separarea in interesul semnificatiei sau raporturilor. Cealalta scoala, cea empiric senzoriala, face separarea in locul calitatilor senzoriale. Nu s-a avut incredere in experienta artistica pentru a genera propriile concepte pentru interpretarea artei. Acestea au fost superimpuse prin faptul ca au mers inainte, gata facute, de sisteme de gandire incadrate fara referire la arta.

Nicaieri nu a fost un rezultat mai dezastruos decat cel care a pus problema formei si continutului. Ar fi fost usor sa umplem paginile acestui capitol cu notari de la scriitorii care au scris despre estetica, dezbatand un dualism original asupra continutului si formei. Voi reproduce numai un citat:,, Numim fatada unui templu grecesc frumos, cu referire speciala la forma sa admirabila, in timp ce in predicarea frumusetii unui castel normand, ne referim mai repede la ce semnificatie are castelulpentru efectul imaginatiei.''

Prin ,,forma'', acest scriitor se refera l asensul direct si problema ,,substantei'' la semnificatia asociata. Ar fi foarte usor sa reversam procesul. Ruinele sunt pitoresti; acesta este modelul lor imediat si culoarea,acoperit de iedera, facand un apel decorativ sensului, cand ar putea fi argumentat; efectul fatadei grecesti datorandu-se perceptiei relatiilor de proportie, care implica mai degraba considerente rationale decat senzoriale. Intr-adevar, la prima vedere, pare mai natural sa asociezi continutul cu forma si viceversa. Problema este ca distinctia, in ambele feluri sunt arbitrar egale.

Intrucat cauza finala a uniunii formei si materiei in experienta este raportul intim si interactiunea fiintei umane cu lumea si oamenii, teoriile, care separa forma de materie, au ultima sursa in negarea acestui raport. In acest caz calitatile sunt tratate ca impresii ale lucrurilor, si raporturi care ofera intelesul fie ca adocieri printre impresii, fie ca ceva introdus de gandire. Sunt dusmani ai uniunii formei si materiei. Dar ei produc din propria noastra limitare, nu sunt intrinseci. Izvorasc din apatie, vanitate, mila de sine, fricva, conventie, rutina, din factori ce obstructioneaza, deviaza si previn interactiunea vitala a vietii fiintei umane cu mediul inconjurator in care exista.

Numai fiinta umana care este obisnuita placida gaseste simplu excitarea in opera de arta, numai cineva care este deprimat, incapabil sa isi infrunte situatia, ajunge la consolarea prin medicatie pentru valori pe care nu le gaseste in aceasta lume. Dar arta in sine este mai mult decat tulburarea emotiei in demaralizarea cauzata de tristete, sau calmitatea in furtunile nelinistite.

Prin arta, semnificatiile obiectelor care sunt altfel mute, incipiente, restrictionate, si rezistate, sunt clarificate si concentrate, si nu de catre gandul care lucreaza armonios la ele, nici scaparea intr-o lume cu un simplu sens, ci de creearea unei noi experiente. Uneori expansiunea si intensificarea sunt efectuate de semnificatii ale:

„…unor cantece filosofice
Ale adevarului care cinsteste viata noastra zilnica’’;

Uneori este invovata calatoria catre locuri indepartate, o aventura catre:

„cadre ce se ridica din spuma
Marilor periculoase catre pamanturi uitate.’’

Dar orice urmareste calea artei, doar pentru ca este o experienta completa si intensa, tine in viata puterea de a experimenta lumea comuna in deplinatatea ei. Arta face asta reducand materia bruta a experientei la materia ordonata prin forma.

. 7.Istoria naturala a formei

Forma este ceva ce organizeaza materialul in materia artei despre care am corbit in capitolele anterioare. Definiti acare a fost data spune ce este forma atunci cand a fost realizata, cand este prezenta in opera de arta. Nu spune cum trebuie sa fie in conditiile generatiei sale. Forma a fost definita in termeni de relatie si forma estetica in termeni de deplinatate a relatiilor cu un mediu ales. Dar cuvantul „relatie'' este un cuvant ambiguu. In discursul filosofic este desemnat pentru a utiliza o conexiune instituita in gand. Semnifica ceva indirect, ceva pur intelectual, chiar logic. Dar „relatia'' in folosirea idiomatica, denota ceva direct si activ, ceva dinamic si energic. Fixeaza atentia pe modul in care lucrurile se comporta unul cu celalalt, ciocnirile si uniunile, felul in care se completeaza si frustreaza, emotioneaza si inhiba una pe cealalta.

Raporturile intelectuale subzista in propozitii; ele afirma conexiunile termenilor unul cu celalalt. In arta, ca si in natura si in viata, relatiile sunt moduri de interactiune. Ele sunt impingeri si trageri, contradictii si expansiuni, determina usurarea si greutatea, ridicarea si caderea, admonia si discordia. Relatiile de prietenie, dintre sot si sotie, parinte si copil, cetatean si natiune, precum si cele ale trupului cu trupul in actine gravitationala si chimica, pot fi simbolizate prin termeni sau conceptii, iar apoi afirmate in propozitii. Dar ele exista ca actiuni si reactii la care lucrurile sunt modificate. Arta exprima, ea nu afirma, este procupata de existenta in calitatile percepute, nu prin conceptiile simbolizate prin termeni. O relatie sociala este in legatura cu afectivitatile si obligatiile, relatiile generatiei, influenta si modificarea mutuala. Este in sensul in care relatia este inteleasa cand se foloseste definirea formei in arta.

Adaptarea mutuala a partilor una la cealalta in constituirea unui intreg este relatia care, formal vorbind. Caracterizeaza opera de arta. Fiecare masina, ustensila, are in limitele sale o reciproca adaptare similara. In fiecare caz, finalul este complet. Ceea ce simpla utilitate satisface, oricum , un final particular si limitat. Opera de arta estetica satisface multe finaluri, niciunul care este prevazuta in avans. Serveste mai degraba decat prescrie un mod de a trai definit si limitat. Acest serviciu ar fi imposibil unde partile care nu sunt legate impreuna in obiectele estetice in moduri distincte. Cum este aceasta fiecare parte dinamica, jucand o parte activa, in constituirea acestul tip de intreg? Aceasta este intrebarea cu care ne confruntam.

In al sau „Mediu al poeziei'', Max Eastman foloseste ilustrarea apta a unui om care trece raul, spunand ca venea catre New York pe un ferryboat, pentru a aduce natura unei experiente estetice. Unii ar putea privi aceasta ca pe o simpla calatorie, pentru a-i aduce unde vor sa fie, un mijloc de indurare. Deci, poate au citit un ziar. Cel care este inactiv ar putea privi aceasta si constructia identificata ca fiind turnul Metropolitan, cladirea Chrisler, Empire State Building si asa mai departe. Altcineva, impacientat sa ajunga ar fi in cautarea peisajelor prin care sa poata judeca progresul catre destinatia sa.

Altul, care face calatoria pentru prima data, priveste dornic dar este dezorientat de multitudinea obiectelor intinse in peisaj. El nu vede intregul, nici obiectele, el este ca un profan, care merge intr-o fabrica nefamiliara unde sunt multe masini. Alta persoana, interesata de imobiliare, ar putea vedea, uitandu-se catre cer, evidenta inaltimii cladirilor, valoarea terenurilor. Sau, si-ar putea lasa gandurile sa hoinareasca la aglomerarea unui centru comercial. S-ar putea gandi la evidenta unui haos al unei societati organizate pe bazele unui conflict mai degraba decat ale cooperarii. La final, scena formata de cladiri, poate fi colorata si volumele usoare in relatia una cu cealalta, pentru cer si pentru pamant. Este vazut acum din punct de vedere estetic, asa cum ar putea vedea un pictor.

Acum caracteristica ultimei viziuni mentionate in contrast cu celelalte este ca priveste intregul perceptual constituit de partile componente. Nici o calitate, aspect sau figura, nu este aleasa ca mijloc pentru rezultatul extern care este dorit, nici ca un semn al unei interferente ce poate fi schitata. Empire State Building poate fi recunoscuta prin sine. Dar cand este vazuta pictorial ca parte organizationala a perceptiei organizate intregi. Valorile ei, calitatile ca vazute, sunt modificate de alte parti ale intregii scene, acestea modificand valoarea perceputa, a altei parti a intregului. Este acum o forma in sens artistic.

Matisse a descris actualul proces al picturii in urmatorul mod:,, Daca, pe o panza curata, pun la intervale picaturi de albastru, verde si rosu, cu fiecare adaugare, fiecare dintre cele anterioare isi pierd din importanta. Presupunand ca am de pictat un interior, vad inaintea mea un dulap. Imi da o senzatie aprinsa de rosu, pun pe panza nuanta de rosu care ma satisface. O relatie este acum stabilita intre acest rosu si decolorarea panzei. Cand pun verde langa rosu, si deasemeni galben pentru a reprezenta podeaua, intre acest verde si galben si culoarea panzei inca vor fi raporturi viitoare. Dar aceste tonuri diferite se diminueaza unul pe altul. Este necesar ca diferite tonuri pe care le folosesc sa fie echilibrate in asemenea fel incat sa nu se distruga una pe cealalta. Pentru a asigura asta, trebuie sa imi ordonez ideile, raporturile dintre tonuri sa fie instituite in asemenea fel incat ele sa fie construite in loc sa fie doborate. O noua combinatie de culori va urma primei combinatii si va da intregirea conceptiei mele.’’

Nu este nimic diferit in principiu aici, de ceea ce implica mobilarea unei camere, cand proprietarul vede mesele, scaunele, covoarele, veiozele, culoarea peretilor si spatierea picturilor pe ei sunt atat de aranjate incat nu se ciocnesc intre ele, ci formeaza un intreg. Altfel, exista confuzie in perceptie. Viziunea nu se poate completa singura. Este despartita intr-o succesiune de acte deconectate. Cand masele sunt balansate, culorile armonizate, liniile si spatiile se intalnesc si se intersecteaza, perceptia va forma o serie, pentru a controla intregul si pentru a construi fiecare act secvential si a consolida ce s-a intamplat inainte. Chiar la prima vedere este sensul unitatii calitative. Apoi este forma.

Intr-un cuvant, forma nu se intalneste exclusiv in obiectele etichetate ca fiind de arta. Chiar daca perceptia nu a fost deschisa si pervertita, este o tendinta inevitabila de a aranja evenimentele si obiectele cu referire la cererea unei perceptii complete si unificate. Forma este caracterul fiecarei experiente care este considerata experienta. Arta, in sensul ei specific, adopta deliberat si complet conditiile care afecteaza unitatea ei. Forma poate fi apoi definita ca operatie de forte ce poarta experienta unui eveniment, obiect, scena, situatie catre propria intregire. Conectivitatea formei cu substanta este inerenta, nu impusa din lipsa ei. Marcheaza problema unei experiente care este purtat catre a fi

consumata. Daca materia este stasnica, forma care se va potrivi materiei patetice este imposibila. Daca exprimata intr-un poem, apoi masurata rata miscarii, cuvintele alese, intreaga structura, vor fi diferite, si in pictura asa va fi intreaga schema a culorilor si relatiile dintre volume. In comedie, un barbat la serviciu aranjand caramizi imbracat in haine de seara este potrivit; forma se potriveste materiei. Acelasi obiect de studiu ar aduce miscrea altor experiente la dezastru.

Problema descoperirii naturii formei este deci identica cu cea a descoperirii felurilor prin care este efectuata transmiterea mai departe a experientei catre implinire. Cand stim aceste sensuri, stim ce este forma. Este adevarat ca fiecare continut are propria lui forma, sau este strans individual, deja sunt conditii generale implicate in dezvoltarea sistematica a obiectului de studiu, intrucat numai cand se intrunesc aceste conditii are loc perceptia unificata.

Cateva dintre conditiile formei au fost mentionate trecator. Mai mult, pentru a asigura nevoia continuitatii, experienta acumulata trebuie sa fie in asa fel incat sa creeze suspans si anticiparea deciziei. Acumularea este in acelasi timp preparare, precum fiecare faza a cresterii unui embrion. Consumarea este relativa, in loc sa se petreaca o data la un animit punct, este recurenta. Finalul este anticipat de pauze ritmice, in timp ce acest final se intampla doar intr-un mod extern. Dupa ce citim un poem sau vedem o pictura, efectul apare in continuare in experientele viitoare, chiar daca doar in mod subconstient.

Astfel de caracteristici precum continuitatea, cumularea, conservarea, tensiunea si anticiparea sunt conditii formale ale formei estetice. Factorul de rezistenta merita a fi discutat special. Fara tensiunea interna ar fi o graba catre un punct imediat, nu ar putea fi nimic numit dezvoltare si implinire. Existenta rezistentei defineste locul inteligentei in producerea unui obiect de arta plastica. Dificultatile intalnite in discutiile despre adaptarea reciproca potrivita a partilor ce constituie problemele operei intelectuale. Ca activitate ce opereaza cu probleme predominant intelectuale, subiectul ce constituie o problema trebuie convertit intr-o semnificatie pentru solutia sa. Nu poate fi trecut cu vederea.

Dar in arta, rezistenta intampina intrari in opera, intr-un mod mai imediat decat cel al stiintei. Observatorul la fel ca si artistul, trebuie sa perceapa, intalneasca si previna problemele; altfel, aprecierea este tranzitorie si incarcata de sentimente. Deci, pentru a percepe estetismul, el trebuie sa refaca drumul experientelor trecute, asa incat ele sa intre integral intr-un nou model. El nu poate respinge experientele sale trecute, nici nu poate locui printr ele, pentru ca s-au petrecut in trecut.

O predeterminare rigida a unui produs finit fie de artist sau proprietar conduce la oprirea mecanica sau academica a produsului. Procesul prin care obiectul final si perceptia se intalnesc, nu inseamna inaintarea in construirea experientei consumate. Cea din urma este mai degraba de natura unui sablon, chiar daca si copia de unde este inspirat modelul exista in minte si nu a lucru fizic. O afirmatie de care unui artist nu ii pasa, este daca opera sa este adevarata. Dar este adevarat ca ii pasa de rezultatul final ca o completare a ceea ce a fost inainte si nu pentru conformitate sau lipsa conformitatii cu o schema antecedenta gata facuta. El doreste sa lase caracterul adecvat al mijloacelor de la care a pornit. Ca solicitatorul stiintific, el permite obiectului de studiu al perceptiei sale in conexiune cu problemele prezente sa determine deznodamantul in loc sa insiste pe intelegerea sa cu o concluzie decisa in avans.

Faza consumatoare a experientei – care intervine la fel ca si finalul – intotdeauna prezinta ceva nou. Admiratia intotdeauna include un element de mirare. In Renastere un scriitor a spus: „Nu exista o frumusete excelenta care nu are ceva straniu.'' Ceva neasteptat, pe care nici artistul nu reuseste sa il vada definitiv, este o conditie a calitatii operei de arta; o salveaza de la a fi mecanica.

Ofera spontaneitatea nepremeditarii la ceva ce altfel ar fi un fruct al calcularii. Pictorul si poetul, ca si omul de stiinta, stiu care este rasfatul descoperirii. Cei care isi duc mai departe munca ca demonstratie a unei teze preconcepute ar putea avea bucuria unui succes egoist, si nu aceea a implinirii unei experiente. Ei au invatat din opera lor, si continua, sa vada si sa simta ce nu a fost parte a planului si scopului original.

Faza consumatorie este recurenta prin opera de arta, si in experienta unei mari opere de arta, punctele de incidenta se schimba in observatii succesive. Acest fapt pune bariera de netrecut intre productia mecanica si folosinta si creatia estetica si perceptia. Nu sunt fialuri pana cand scopul final nu este atins. Apoi opera tinde sa implice un mare efort, iar productia sa fie o corvoada. Dar nu exista un termen final in aprecierea operei de arta. Cei care neaga acest fapt limiteaza semnificatia „instrumentului'' in procesul contributiei la ceva ingust.

Cand faptului nu i se da nici un nume, a fost luat la cunostinta. Santayana vorbeste despre a fi „purtat prin contemplarea naturii la o puternica credinta in ideal.'' Aceasta afirmatie se aplica atat artei cat si naturii, si indica o functie instrumentala exercitata de opera de arta. Suntem purtati catre o atitudine inviorata prin circumstantele si exigentele experientei comune. Munca la un obiect de arta nu inceteaza cand actul direct al perceptiei se opreste. Continua sa opereze prin canale indirecte. Adevaratul necaz este verbal. Unele persoane sunt obisnuite sa asocieze cuvantului instrumentalitatea – cum o umbrela este un instrument de protectie impotriva ploii.

Unele trasaturi, care la prima vedere par externe, apartin de fapt expresivitatii. Pentru ei, dezvoltarea ulterioara a experientei asa incat sa dea satisfactie specifica implinirii frapante.

Costurile exagerate sunt deasemeni, dupa cum a aratat si Santayana, un element in expresie, costuri ce nu au nimic in comun cu afisarea vulgara a preluarii puterii. Raritatea conteaza sa isi intensifice expresia fie ca este aparitia unei munci rabdatoare, sau pentru ca are stralucirea unui tarm distant si ne initiaza in modelele de a trai atat de greu de ccunoscut. Astfel de exemple ale cheltuielilor exagerate sunt parti ale formei pentru ca opereaza cu toti factorii noului si imprevizibilului in promovarea consolidarii unei experiente unice. Si familiarul poate avea deasemeni acelasi efect. Mai sunt si altii pe langa Charles Lamb care sunt original sensitivi la farmecul domesticului. Dar ei sarbatoresc familiarul in locul reproducerii formelor sale in formele unor papusi de ceara. Vechiul ia un nou aspect in care sensul familiaritatii este salvat de la uitare, care de obicei se intampla. Eleganta este deasemeni o parte a formei pentru ca marcheaza o opera chiar daca obiectul de studiu are propria concluzie cu o logica inevitabila.

Cateva dintre trasaturile mentionate se refera mai mult la tehnica decat la forma. Atributia este corecta, chiar daca calitatile din discutie se refera mai mult la artist decat la opera sa. Este o tehnica ce se impune. Daca indemanarea si economia isi sugereaza autorul, ele de indeparteaza de opera in sine. Trasaturile operei care sugereaza indemanarea producatorului ei, sunt in opera, si nu in afara acesteia. Si motivul pentru care nu sunt in afara ei, este cu siguranta partea negativa a punctului pe care pun

accentul . Ele nu ne duc oriunde in institutiei experientei unificate ce se dezvolta; ele nu actioneaza ca forte inerente. Astfel de trasaturi sunt elemente excrescente. Tehnica nu este identica cu forma, nici in totalitate independenta de ea. Este propriu-zis, abilitatea pe care o au elementele constitutive ale formei. Altfel, este o indemanare separata de expresie.

Avansarile semnificante ale tehnicii apar, prin urmare, in conexiune cu eforturile de a rezolva problemele care nu sunt tehnice dar cresc nevoia de noi moduri de experienta. Aceasta afirmatie este adevarata atat pentru arta esteticii cat si pentru tehnologie. S-au facut imbunatatiri in tehnica, acestea au a face numai cu imbunatatirea vechiului stil. Dar schimbarile sunt insignificante in comparatie cu schimbarea formei vagonului cu automobilul atunci cand nevoile sociale o cer, pentru o mai rapida transportare, care nu a fost posibila nici macar cu ajutorul caii ferate. Daca luam descoperirile in majoritatea tehnicilor picturii pe timpul Renasterii, descoperim ca acestea erau conectate cu eforturile de a rezolva problemele ce reieseau din experientele exprimate in pictura.

La inceput a existat problma tranzitiei de la desenarea contururilor in mozaic, la prezentarile tridimensionale. Pana cand experienta s-a extins pentru a cere expresiei ceva mai mult decat redarea decorativa a temelor religioase determinate de ordinul ecleziastic, nu exista nimic sa motiveze aceasta schimbare. Forta care a adus schimbarea in tehnica a fost cresterea experientelor naturaliste din afara artei. Ceva asemanator se aplica si urmatoarei mari schimbari, maiestira mijloacelor de redare din perspectiva luminii si imaginarului. A treia mare schimbare tehnica a fost folosirea culorii de catre venetieni, pentru a exprima ceea ce alte scoli, in special cea florentina, a realizat prin mijloacele liniei sculpturale – un indicativ al schimbarii unei vaste secularizari a valorilor, cu cerinta de glorificare a experientei somptuoase si suave.

Nu ma preocupa istoria artei, ci indicarea functiilor tehnicii, in ceea ce priveste forma expresiva. Dependenta semnificativa de tehnica pentru exprimarea distinctiva a anumitor moduri de experienta, este certificata de trei etape care de obicei insotesc aparitia unei noi tehnici. La inceput este o experimentare din partea artistilor, cu o exagerare considerabila a factorului la care este adaptata noua tehnica.

Pe partea publicului este o generala condamnare a intentiei si obiectului de studiu al acestor aventuri in arta. In urmatorul stadiu, roadele noii proceduri sunt absorbite; ele sunt naturalizate si efectueaza anumite modificari ale vechii traditii. Perioada stabileste noile obiective, deci noua tehnica are validitate ,,clasica'' si este acompaniata cu prestigiul ce amana perioadele ulterioare. In al treilea rand, este o perioada cu trasaturi speciale ale tehnicii maestrilor perioadei echilibrate. In ultima parte a secolului al XVIII lea, tratamentul miscarii dramatice caracteristice lui Titian si mai mult Tintoretto, prin semnificatii de lumini si umbre, este exagerat pana la a fi teatral.

Am afirmat mai devreme ca artizanatul singur nu este arta. Ce se adauga acum este punctul ignorat al relativitatii tehnicii formei in arta. Nu lipsa dexteritatii a dat sculpturii gotice forma sa speciala, nici picturilor chinezesti tipul lor special de perspectiva. Artistii spun ceea ce au de spus mai bine cu tehnicile pe care le folosesc decat cu altele. Ceea ce pentru noi este o naivitate fermecatoare era pentru ei metoda simpla si directa de exprimare a obiectului de studiu simtit.

Din acest motiv, cand nu exista continuitatea repetarii in arta estetica, nu exista nici necesitate. Sculptura greaca nu va fgi niciodata egalata in proprii sai termeni. Ceea ce

au realizat pictorii venetieni ramane de neegalat. Reproducerea moderna a arhitecturii catedralei gotice intotdeauna „scapa'' din calitatea originalului. Ceea ce se intampla miscarii artei este urgenta noilor materiale de a cere expresia experientei, si prin urmare implicarea in expresia lor a noilor forme si tehnici.

Relativitatea tehnicii formei nu este mai bine exprimata nicaieri decat la Shakespeare. Dupa ce reputatia sa a fost stabilita la artist literar universal, criticii au considerat necesar sa asume maretia aderata intregii sale opere. Ei au emis teorii literare ale formei pe bazele unei tehnici speciale. Au fost socati atunci cand o eruditie mai precisa a aratat ca mult mai multe lucruri laudate au fost imprumutate din conventiile perioadei Elisabetane. Celor care au identificat tehnici cu forme, efectul a fost sa scada maretia lui Shakespeare. Dar forma sa substantiala ramane ceea ce a fost dintotdeauna si este neafectata de adaptarile locale. Recunoasterea pentru anumite aspecte ale tehnicii sale ar trebui intr-adevar sa isi concentreze atentia pe ceea ce este semnificativ in arta.

Este cu greu posibil sa exageram relativitatea tehnicii. Variaza in functie de toate tipurile de circumstante avand relatii scurte cu opera de arta – poate o noua descoperire in chimie care afecteaza pigmentii. Schimbarile semnificative sunt cele care afecteaza forma in sine, in sensul sau estetic. Relativitatea tehnicii de instrumente este adesea trecuta cu vederea. Devine importanta atunci cand noul instrument este un semn al schimbarii in cultura – care este, in materialul care trebuie exprimat.

Ceramica de inceput este mult determinata de roata olarului. Carpetele si paturile datoreaza mult din designul lor geometric naturii instrumentului de tesut. Aceste lucruri singure sunt precum constitutia fizica a unui artist – cum Cezane ar fi vrut sa aiba muschii lui Manet. Aceste lucruri devin de mai mare interes cand relationeaza la o schimbare in cultura si experienta. Tehnicile celor care au pictat cu mult timp inainte pe peretii pesterilor si care au cioplit cu oase si servind scopului pe care conditile le-au oferit sau impus. Artistii intotdeauna au folosit si vor folosi toate tipurile de tehnici.

Pe de alta parte, exista o tendinta a criticilor de a limita experimentele oamenilor de stiinta in laboratoare. Una dintre caracteristicile esentiale ale artistului este aceea ca acesta s-a nascut experimentator.

....nu are pretentia de a face lumina in vreun fel in natura intrinseca a lucrurilor enumerate. Lasa acea iluminare sa vina din singurul loc de unde poate veni - opere de arta individuale.

Clasificari stricte sunt ne la locul lor (daca sunt luate in serios) pentru ca ele distrag atentia de la ceea ce este fundamental din punct de vedere estetic - unicitatea calitativa si caracterul experientei in sine a produsului artistic. Dar pentru un student al Teoriei Estetice sunt deasemeni inselatoare. Exista doua puncte importante ale intelegerii mentale in privinta carora sunt neclare. Neglijeaza inevitabil punctele de legatura si trecere si in consecinta ridica obstacole de netrecut in calea unei ulterioare dezvoltari istorice intelepte a oricarei arte.

O clasificare care a fost oarecum la moda este dupa organele de simt. Vom vedea mai tarziu ce sambure de adevar exista in acest mod de clasificare. Dar exact si strict nu poate produce un rezultat coerent. Scriitori mai recenti au tratat in mod adecvat incercarea lui Kant de a limita materia artelor la alte simturi mai "inalte" ale mintii, vaz si auz, si nu voi repeta argumentele lor convingatoare. Dar, cand sortimentul de simturi se extinde in cea mai catolica maniera, ramane totusi adevarat ca un anumit simt pur si simplu precede activitatea total organica, la care toate organele participa, inclusiv functiile sistemului autonom. Vaz, auz, simt tactil, preiau conducerea intr-o activitate organica specifica, dar nu sunt chiar intotdeauna cel mai important factor sau mai insemnate decat o armata formata dintr-o singura santinela.

Un exemplu specific de confuzie creata de impartirea in arte vizuale si arte auditive este cazul poeziei. Poemele reprezentau odata ocupatia barzilor. Poezia de cand se stie nu a existat inafara vocii graite in mod placut pentru ureche. Era ceva recitat sau cantat. Nici nu e nevoie sa spunem cat s-a indepartat poezia de recitat odata cu inventarea scrisului si tiparitului. Exista chiar si in prezent incercari de a folosi ilustratii pentru a intensifica senzatia creata de un poem atunci cand e privit - de exemplu coada soricelului din Alice in Tara Minunilor. Dar lasand la o parte orice exagerare, in timp ce "muzica" citirii unei poezii este inca un factor (date fiind cele spuse in ultimul paragraf), poezia ca parte a literaturii este acum teoretic si practic vizuala. Sa intelegem atunci ca a migrat dintr-o "clasa" in alta in ultimii doua sute de ani?

Apoi exista clasificarea in arte ale spatiului si timpului care a fost deja mentionata.

Acum, chiar daca aceasta impartire ar fi corecta, este una facuta la intamplare si din exterior si nu ilumineaza continutul estetic al niciunei opere de arta. Nu ajuta perceptia; nu ne spune ce sa cautam, nici cum sa privim, auzim, sau sa ne bucuram. Are, pe deasupra, un defect serios. Dupa cum a fost aratat mai inainte, neaga ritmul structurilor arhitecurale, statuilor si picturilor si simetria canturilor, poeziei si grairii. Si implicatia negarii este refuzul recunoasterii celui mai fundamental lucru al experientei estetice - acela ca este perceptuala. Impartirea este facuta in baza trasaturilor produselor de arta ca existanta fizica si externa.

Un scriitor care a scris despre artele fine intr-o editie a Enciclopediei Britanice ilustreaza asta atat de frumos incat merita sa fie citat un pasaj. Justificand impartirea artelor in spatiale si temporale, el spune, vorbind despre o statuie si o cladire: "Ochiul vede din orice punct de vedere totul dintr-odata; in alte cuvinte, partile oricarui lucru vazut umplu sau ocupa nu timp ci spatiu, si ajung la noi din diverse pucte ale spatiului intr-o singura perceptie instantanee." Si este adaugat: "Produsele lor (adica ale artelor sculpturii si arhitecturii) sunt in ele insele solide, stationare si permanente."

Un numar de ambiguitati si intelegeri gresite rezultate sunt inghesuite in aceste cateva propozitii. Mai intai referitor la "totul imediat". Orice obiect in spatiu (si toate obiectele sunt spatiale) trimite vibratii dintr-odata si partile fizice ale obiectelor ocupa spatiu dintr-odata. Dar aceste trasaturi ale obiectelor nu au nimic de spus sau de facut pentru a distinge o perceptie de alta. Ocuparea spatiului este o conditie a existentei oricarui lucru - chiar a unei fantome daca aceasta ar exista. Este o conditie cauzala pentru a avea orice fel de perceptie; ca atare nu evidentiaza o anume perceptie de altele.

Astfel ceea ce "ajunge la noi simultan" este conditia fizica a perceptiei, nu constituentele obiectului perceput. Concluzia aceasta din urma este rezultatul confundarii lui "simultan" cu "singular". Binenteles, toate impresiile transmise de catre orice obiect sau intamplare trebuie sa fie integrate intr-o perceptie. Singura alternativa la singularitatea perceptiei, indiferent daca obiectul este unul spatial sau temporal, este o succesiune de instantanee intrerupta care nici macar nu au portinuni intersectate. Diferenta intre acel lucru inefabil si fragmentar psihologi o numesc o senzatie si o perceptie care este unitatea, armonia completa a celei din urma. Simultaneitatea atat a existentei fizice cat si a receptarii psihologice nu are nimic de a face cu aceasta singularitate. Dupa cum tocmai a fost indicat, pot fi luate ca identice numai cand conditiile cauzale ale perceptiei sunt confundate cu actualul continut al perceptiei.

Dar greseala fundamentala este confundarea produsului fizic cu obiectul estetic, care este ceea ce este perceput. Din punct de vedere fizic, o statuie este un bloc de marmura, nimic mai mult. Este stationara si atat cat ravagiile timpului permit, permanenta. Dar a identifica un ansamblu fizic cu statuia, care reprezinta o opera de arta, a identifica pigmentii de pe o panza cu o imagine este absurd. Cum ramane cu jocurile luminii pe o cladire, cu schimbarile constante ale umbrelor, intensitatilor, culorilor si reflectiilor schimbatoare? Daca cladirea sau statuia ar fi fost la fel de "stationare" in perceptie cum sunt in existenta fizica, ar fi atat de "moarte" incat ochiul nu s-ar opri deloc asupra lor ci ar privi pe langa. Pentru ca un obiect este perceput in urma unei serii de interactiuni. Ochiul in calitate de organ conducator al intregii fiinte produce o transcedere, un efect yo-yo; asta atrage dupa sine un alt act al vederii cu noi suplementari aliate altei sporiri a intelegerii si valorii si asa mai departe, intr-o continua cladire a obiectului estetic. Ceea ce este denumit inexhaustibilitatea unei opere de arta este o functie a acestei continuitati a

actului tottal al perceperii. "Viziunea simultana" este o definitie excelenta a perceptiei atat de putin estetica incat nici macar nu e o perceptie.

Structurile arhitecturale furnizeaza, imi imaginez, reducerea la absurd perfecta a separarii spatiului si timpului in opere de arta. Daca ceva exista in sensul "ocuparii spatiului", aceea este o cladire. Dar chiar si o coliba mica nu poate fi banala perceptiei estetice gandind la calitatile sale temporale. O catedrala, indiferent cat de mare, face o impresie instantanee. O impresie calitativa totala emana din ea imediat ce interactioneaza cu organismul cu ajutorul aparatului vizual. Dar acesta este numai substratul si cadrul interior pe care un proces continuu de interactiuni ni-l introduce imbogatind si definind elementele. Privitorul pripit nu are o viziune mai estetica asupra Sfintei Sofia sau a Catedralei din Rouen decat vede un motociclist calatorind cu saizeci de mile pe ora peisajul fugitiv. Trebuie sa ne miscam de jur imprejur, inauntru si pe dinafara, si abia in urma vizitelor repetate structura se supune incet incet aratandu-se in lumini diferite si conform starilor de spirit schimbatoare.

Poate parea ca am insistat prea mult asupra unei declaratii putin importante. Dar implicatia pasajului citat afecteaza intreaga problema a artei ca experienta. O experienta instantanee este o imposibilitate, atat biologic cat si psihologic. O experienta este un produs, aproape un co-produs al interactiunii continue si cumulative a eului organic cu lumea. Nu exista alta fundatie pe care teoria estetica si critica sa poata fi cladite. Cand un individ nu ii permite acestui proces sa se dezvolte la maxim, incepe sa suplineasca experienta operei de arta cu notiuni private neinrudite. Ceea ce imbolnaveste mult teoria estetica si critica este descris foarte precis in cele ce urmeaza: "Cand procesul continuu de desfasurare a ineractiunii cumulative si rezultatul sau sunt neglijate, un obiect este vazut doar intr-o parte a intregului sau si restul teoriei devine o viziune subiectiva in loc sa reprezinte o crestere. Este oprita dupa prima perceptie a detaliului partial; restul procesului este exclusiv cerebral - o chestiune cu o singura parte care are nevoie de avant numai din interior. Nu include acea stimulare venita de la mediul inconjurator care ar inlocui viziunea prin interactiune cu fiinta".

In orice caz, impartirea artelor in spatiale si temporale trebuie sa fie completata cu o alta clasificare, o impartire intru care arhitectura si muzica sunt incredintate genului celui din urma. Aristotel, care a daruit conceptia conform careia arta este reprezentativa in formatiunea ei clasica, cel putin a evitat dualismul acestei impartiri. El a privit conceptul imitatiei cu mai multa generozitate si cu mai multa intelepciune. Cu toate ca declara ca muzica este cea mai reprezentativa dintre arte - aceeasi la care unii teoreticieni moderni se refera ca facand parte din clasa total ne-reprezentativa. Nici nu a vrut sa spuna o prostie cum ar fi ca muzica reprezinta ciripitul pasarilor, mugetul vacilor si bolborositul paraurilor. S-a referit la faptul ca muzica reproduce prin intermediul sunetelor afectiunile, impresiile emotionale, produse de obiecte sau scene treiste, triumfatoare, orgasmice. Reprezentarea in sensul exprimarii acopera toate calitatile si valorile oricarei experiente estetice posibile.

Arhitectura nu este reprezentativa daca prin acest termen intelegem reproducerea formelor din natura doar de dragul de a le reproduce - asa cum unii au presupus ca catedralele "reprezinta" copaci inalti intr-o padure. Arhitectura face mult mai mult decat doar sa utilizeze formele din natura, boltile, stalpii, cilindrii, dreptunghiurile, portiunile de sfera. Ea exprima efectul lor caracteristic asupra observatorului. Ce ar fi o cladire care nu s-ar fi folosit si nu ar reprezenta energii naturale ca forta gravitationala, tensiunea,

impingerea si asa mai departe, trebuie lasat sa fie explicat de catre cei care considera ahitectura ca fiind nereprezentativa. Dar arhitectura nu asociaza reprezentarea cu aceste calitati ale materiei si energiei. Exprima de asemena valori rezistente ale vietii umane colective. "Reprezinta" amintirile, sperantele, temerile, scopurile, si valorile sacre ale acelora care le-au construit in scopul adapostirii unei familii, pentru a furniza altar zeilor, pentru un loc unde sa se stabileasca legi sau pentru a pune la cale strategii de aparare impotriva unui atac. De ce cladirile sunt numite palate, castele, catedrale, locuinte, primarii, foruri, este un mister daca arhitectura nu exprima cu suprematie interesele si valorile umane. Inafara de viziunile cerebrale, este de la sine inteles ca fiecare structura importanta este o comoara de amintiri stocate si un registru monumental de asteptari infocate privind viitorul.

Pe deasupra, separarea arhitecturii (si a muzicii, daca tot veni vorba), de arte precum pictura si sculptura provoaca dezordine in dezvoltarea istorica a artelor. Sculptura (care e recunoscuta a fi reprezentativa) a facut timp de secole parte din arhitectura: martori stau frizele Partheonului, sculpturile catedralelor lui Lincoln si Chartres. Nici nu se poate spune ca dezvoltarea independent de arhitectura - cu statui imprastiate prin parcuri sau gradini publice si busturi plasate pe piedestale in camere deja supraaglomerate - a coincis cu vreo avansare in arta sculpturii. Pictura a aderat prima la peretii pesterilor. A continuat mult timp sa fie un efect decorativ al templelor si palatelor, atat pe dinafara cat si pe peretii din interior. Frescele aveau menirea de a inspira credinta, de a reinvia smerenia si de a ii instrui pe credinciosi in legatura cu sfintii, eroii si martirii religiilor. Cand cladirile gotice au lasat putin spatiu pentru murale, vitraliile si lambriurile ulterioare le-au inlocuit - totusi ca parti ale unui intreg arhitectural asa cum erau si sculpturile de pe altar sau catapeteazmele. Cand nobilii sau printii negustori au inceput sa colectioneze picturi pe panza, acestea erau menite sa decoreze peretii - atat de mult incat deseori erau taiate si netezite pentru a se potrivi mai bine scopului ornamentarii peretilor. Muzica era asociata cu cantatul si modularitatile sale diferentiate erau adaptate nevoilor marilor crize si evenimentelor importante - moarte, nunta, razboi, veneratie, ospat. Cu trecerea timpului, atat pictura cat si muzica au incetat sa mai fie slugile finalurilor grandioase. Din moment ce toate artele au avut tendinta sa isi exploateze propriile mijloace pana in punctul independentei, acest lucru poate fi folosit mai bine pentru a demonstra ca nici una dintre arte nu este totalmente imitativa incat sa furnizeze un motiv pentru a putea desena rapid o linie groasa intre ele.

Pe deasupra, imediat ce liniile au fost trasate, teoreticienii care le-au instituit gasesc necesar sa faca exceptii si introduc forme tranzitionalesi chair spun ca anumite arte sunt mixte - dansul, spre exemplu, fiind atat spatial cat si temporal. Din moment ce este in natura fiecarui obiect de arta sa fie insusi, gingular si unitar, aceasta notiune de arta "mixta" poate fi fara griji referita ca reducerea la absurd a intregii incercari de clasificare stricta. Ce poate face o astfel de clasificare din sculptura in relief, inalt si jos, figurile de marmura de pe morminte, sculpturile usilor de lemn si mulajele usilor de bronz? Cum ramane cu sculpturile capitoliilor, frizele, cornisele, baldachinele, consolele? Unde se integreaza artele minore, lucrarile in fildes, alabastru, tencuielile de teracota, argint si aur, ornamentele metalice ale consolelor, tablitelor, balamalelor, paravanelor sau grilajelor? E aceeasi muzica nereprezentativa atunci cand e cantata intr-o sala de concert si reprezentativa atunci cand face parte dintr-o ceremonie bisericeasca?

Incercarea clasificarii si definirii rigide nu se poate aplica artelor. O asemenea metoda a fost aplicata efectelor estetice. Multa munca ingenioasa a fost depusa pentru a enumera diferitele specii ale frumusetii dupa ce "esenta" frumusetii insesi a fost facuta cunoscuta: sublimul, grotescul, tragicul, comicul, poeticul, si asa mai departe. Exista fara indoiala realitati in cazul carora aceste termene se aplica - asa cum numele proprii sunt folosite in legatura cu diferiti membrii ai unei familii. E posibil ca o persoana avizata sa spuna lucruri despre sublim, elocvent, poetic, umoristic, care sa sporeasca si sa clarifice perceptia obiectelor in concret. Poate ajuta atunci cand vezi un Giorgione sa posezi dinainte sensul definitiei a ceea ce se vrea a fi liric. Si atunci cand asculti tema principala a Simfoniei a cincea de Beethoven, sa ai o conceptie clara despre ceea ce inseamna forta in arta si ce nu. Dar, din pacate, teoria estetica nu are o tabla de materii a calitatilor edificatoare in ceea ce priveste accentuarea intregului individual. A inaltat adjectivele la rang de substantive, si apoi a suprapus tonurile dialectice peste conceptele exacte care ies la iveala. Din moment ce conceptualizarea stricta e silita sa ia locul pe baza principiilor si ideilor dinafara experientei estetice directe, toate aceste spectacole isi permit sa deguste din plin din "viziunea cerebrala".

Daca, totusi, dam atentie termenelor precum pitoresc, sublim, poetic, urat, tragic, ca tendinte marcante, si de aici inainte le privim adjectivale cum sunt termenii in sine, dragut, dulceag, convingator, ne vom intoarce la convingerea ca arta este o calitate a activitatii. Ca orice fel de activitate, este marcata de miscare intr-o directie sau alta. Aceste miscari pot fi discriminate in asa fel incat relatia noastra cu activitatea de rigoare sa fie facuta cu mai multa inteligenta. O tendinta, o miscare, are loc intre anumite limite care ii imprima directia. Dar tendintele experientei nu au limite strict fixate sau nu sunt linii matematice fara latime si grosime. Experienta este prea bogata si prea complexa pentru a permite astfel de limitari precise. Capatul tendintelor sunt grupuri nu linii, si calitatile caracteristice formeaza un spectru in loc sa fie capabile sa le distribuie in cuiburi diferite.

Asadar, orice poate alege pasaje din literatura la care sa se refere fara ezitare ca fiind poetice sau prozaice. Dar asemenea atribuire de calitati nu implica faptul ca exista o singura entitate denumita poezie si alta denumita proza. Implica, inca odata, o calitate simtita a unei miscari catre o limita. Deci, calitatea exista in mai multe ranguri si sub multe forme. Unele dintre rangurile mai putin importante se manifesta ele insele in locuri neasteptate. Dr. Helen Parkhurst citeaza urmatorul paragraf dintr-un raport despre vreme: "Presiune scazuta predomina la veste de Muntii Stancosi, in Idaho si la sud de Raul Columbia, pe toata suprafata Nevadei. Conditii prielnice uraganelor continua sa existe de-a lungul Vaii Raului Mississippi si in golful Mexic. Viscoluri au fost raportate in Dakota de Nord si Wyoming, lapovita si ninsoare in Oregon, si zero grade in Missouri. Vanturi puternice sufla la sud-est de Indiile de Vest si transporturile dealungul coastei Braziliene au primit avertisment."

Nimeni nu ar spune ca acest pasaj reprezinta poezie. Dar doar o definitie pedanta ar putea contrazice faptul ca exista ceva poetic in acest pasaj, datorita, numai in parte euforiei termenilor geografici, si mai cu seama "valorilor transferate"; acumularii de aluzii care creaza un sens spatialitatii pamantului, feeriei tarilor departate si neobisnuite, si mai ales misterului varietatii tumultoase de forte ale naturii, uragan, viscol, lapovita, ninsoare, frig si furtuna. Intentia este o declaratie prosaica referitoare la conditiile

atmosferice. Dar cuvintele sunt incarcate cu un sens care le propulseaza catre poetic. Presupun ca pana si ecuatiile compuse din simboluri chimice pot sub anumite circumstante ale derivarii sinelui in natura avea o valoare poetica pentru anumite persoane, desi in astfel de cazuri efectul este limitat si manierist. Dar e garantat inainte de a se intampla faptul ca experientele care au materiale diferite si miscari diferite catre feluri diferite de concluzii vor avea diferente aflate la poli opusi, fiind la fel de indepartate ca si prozaicul teribil sau poeticul agitat. In anumite cazuri tendinta este in directia implinirii unei experiente ca experienta insasi, in timp ce in alte cazuri rezultatul obtinut nu este decat o depunere pe care o putem folosi intr-o alta experienta.

Examinarea literaturii privind comicul si umoristicul ne va arata, cred, aceleasi doua realitati. Pe de o parte, remarci laturalnice si incidentale arata mai clar anumite tendinte particulare si il anima pe cititor facandu-l sa fie mai selectiv in situatii reale. Aceste exemple vor fi identice cu cazuri in care o calitate adjectivala, o tendinta este trecuta in revista. Dar sunt depuse eforturi dureroase si elaborate pentru a stabili o definitie stricta ilustrate de o multime de situatii. Cum poate orice clasificare conform genului si speciei sa reduca la unitate conceptula asa o varietate de tendinte cum sunt aratate doar prin cativa termeni uzuali: de ras, ridicol, obscen, amuzant, caraghios, vesel, grotesc, distractiv, spiritual, hilar; glumind, prostindu-se, razandu-si de, facand pe desteptul fata de, luand peste picior, dezamagind? Binenteles cu suficienta sinceritate se poate porni de la definitie, ca nepotrivire, sau de la un sens invers al logicii si al proportiei si apoi sa se gaseasca o diferentiere specifica pentru fiecare varietate. Dar ar trebui sa fie evident ca asistam atunci la un joc dialectic.

Daca ne limitam doar la un aspect, ridicolul, rasul, comicul este cel care ne face sa radem de el. Dar deasemenea este cel care ne face sa radem cu el. Radem cu exaltare, entuziast, din amabilitate, de veselie, din dispret si de rusine. De ce sa limitam aceste varietati de tendinte intr-un singur concept rigid. Nu ca conceptele nu ar fi inima gandirii, ci ca adevarata lor slujba este ca instrumente de apropiere fata de materia reala atat de schimbatoare si nu pentru a imobiliza acea materie. Din moment ce mai degraba materialul incidental este cel care actioneaza ca intaritor al perceptiei in experienta particulara, si nu definitiile formale, remarcile laturalnice exercita adevarata slujba a conceptiei.

In final, legat de acst punct, notiunea de clase stricte si aceea de reguli fixe se acompaniaza inevitabil. Daca exista, de exemplu, atat de multe genuri separate in literatura, atunci exista un principiu solid care le demarcheaza pe fiecare si care stabileste o esenta inerenta care face ca fiecare specie sa fie ceea ce este. Atunci acest principiu trebuie urmat; altfel "natura" care ii apartine artei va fi tulburata si rezultatul va fi arta "stricata". In loc sa fie liber sa faca ceea ce vrea cu materialul la indemana si mijloacele din dotare, artistul este limitat, sub pedeapsa reprosului criticii care cunoaste regulile, sa urmeze preconceptiile care reies din principiul de baza. In loc sa observe materia - subiect, el observa reguli. Astfel clasificarea impune limite perceptiei. Daca teoria de baza este importanta, ea restrictioneaza activitatea creativa. Pentru ca activitati noi, in masura in care sunt noi, nu se potrivest cuiburilor deja furnizate. Ele reprezinta pentru arta ceea ce erezia reprezinta pentru teologie. Acestea sunt obstacole suficiente in orice situatie in calea exprimarii sincere. Regulile care insotesc clasificarea adauga inca un handicap. Filosofia clasificarii rigide, de cand e la moda printre printre critici (care indiferent daca o cunosc sau nu sunt subiecti ai unei pozitii sau ai alteia pe care filosofii

le-au formulat mai clar), incurajeaza toti artistii, inafara de cei inzestrati cu o energie si un curaj neobisnuit, sa faca din zicala "siguranta inainte de toate" principiul lor indrumator.

Directia mentionata anterior nu este atat de negativa pe cat ar putea parea la prima vedere. Pentru ca atrage atentia intr-o masura indirecta asupra importantei mijloacelor si asupra verietatii acestora inepuizabile. Putem incepe in siguranta orice discutie despre materia diferita a artelor tinand cont de acest fapt al importantei decisive a mijloacelor: faptul ca mijloace diferite au potentiale diferite si sunt adaptate scopurilor diferite. Nu putem face punti de legatura din lipituri si nici nu putem folosi cele mai opace lucruri pe care le gasim pentru a servi drept ochiuri de geam pentru a transmite lumina. Fie si numai acest singur fapt negativ stabileste diferentierea intre operele de arta. Privind partea buna a lucrurilor, sugereaza faptul ca culoarea face ceva caracteristic in experienta si sunetul altceva; sunetele instrumentelor sunt diferite de sunetele vocii umane si asa mai departe. In acelasi timp ne aminteste ca limitele exacte ale eficacitatii oricarui mijloc nu pot fi determinate de nicio regula a priori, si ca orice mare pionier in arta darama anumite bariere care fusesera presupuse a fi inerente. Daca, pe deasupra, stabilim discutia pe fundamentul mijloacelor, recunoastem ca formeaza o continuitate, un spectru si ca in timp ce putem deosebi artele asa cum deosebim cele asa zise sapte culori primare, nu exista o incercare de a stabili exact unde incepe una si unde se termina alta; si deasemenea daca luam o culoare din contextul ei, sa zicem o anumita fasie de rosu, aceasta nu mai este aceeasi culoare care era inainte.

Cand privim arta din punctul de vedere al mijlocului de expresie, distinctia limpede care ni se arata este cea dintre artele al caror mediu de expresie este organismul uman, corpul - spirit al artistului si cele care se extind asupra materiei exterioare corpului: asa numitele arte automate si modelatoare. Dansul, cantatul, toarcerea fuiorului povestilor - prototipul artelor literare inrudite cu cantecul - sunt exemple de arte "automate", la fel ca si cicatricile de pe corp, tatuajele, si cultivarea corpului de catre grecii antici in jocuri si gimanstica. Cultivarea vocii, a atitudinii si gesturilor care sporesc gratia in legaturile sociale este altceva.

Din moment ce artele modelatoare trebuie sa fi fost identificate la inceput cu artele tehnologice, ele au fost asociate cu munca si intr-o oarecare masura, chiar daca infima, cu o presiune exterioara in contrast cu artele automate, spontane, libere insotitoare ale relaxarii. De aceea, ganditorii greci le-au ridicat la rang mai inalt decat cele prin care corpul uman avea de a face cu materia externa prin intermediul instrumentelor. Aristotel socoteste sculptorul si arhitectul - chiar si in cazul Partheonului - ca mestesugari mai degraba decat artisti in sensul liberal. Simtul modern are tendinta de a socoti superioare artele fine care remodeleaza materia, unde produsul este de durata si nu trecator si este capabil sa placa unui cerc mai larg, inclusiv celor nenascuti inca, in contrast cu cantecul, dansul, si povestirile la care ia parte o audienta imediata.

Dar toate rangurile, mai inalte sau mai joase, sunt in final nelalocul lor si prostesti. Fiecare mijloc isi are eficacitatea si valoarea proprie. Ceea ce putem spune este ca produsele artelor tehnologice devin fine in masura in care poarta cu ele si in ele ceva din spontaneitatea artelor automate. Inafara de munca depusa de masinarii, facuta mecanic de catre un operator, miscarile individuale ale corpului intra in oricare dintre formele

remodelarii materiei. Cand aceste miscari poarta cu ele, atunci cand au de a face cu materia fizica exterioara, impulsul organic venit din interiorul unei arte automate, ele devin, cel putin in acest caz, "fine". Ceva din ritmul expresiei naturale vitale, ceva din miscarile dansului sau pantomimei, trebuie sa intre in sculptura, pictura, arta statuara, proiectarea cladirilor si scrierea povestilor; ceea ce reprezinta inca un motiv pentru care tehnica trebuie sa fie subordonata formei.

Chiar si in cazul acestor deosebiri limpezi ale artelor, ne aflam in prezenta unui spectru mai degraba decat a unor clase separate. Vorbirea cadentata nu s-ar fi dezvoltat atat de mult in directia muzicii fara asistenta fluierului, corzilor si tobei si aceasta asistenta nu este exterioara din moment ce a modificat materia cantecului insusi. Istoria formelor muzicale este pe de o parte istoria inventarii instrumentelor si practica instrumentatiei. Ca instrumentele nu sunt simple vehicule, cum e un patefon, dar toate mijloacele sunt, este evident in felul in care pianul, de exemplu, a dus la stabilirea gamei care exista acum in uz. In mod asemanator tipografia a actionat - sau reactionat - modifcand profund substanta literaturii; modificand, printr-o singura ilustratie, aceleasi cuvinte din care e alcatuit insusi mijlocul de exprimare al literaturii. Partea nefavorabila a schimbarii consta in tendinta crescanda a folosirii termenului "literar" ca termen de discreditare. Limbajul vorbit nu a fost niciodata "literar" pana ce tiparitul si cititul nu au devenit uzuale. Dar, pe de alta parte, chiar daca s-ar admite ca o opera literara singulara nu poate excela, sa spunem, Iliada (desi pana si asta fara indoiala este produsul organizarii unui material anterior dezorganizat, necesara in vederea scrierii si publicarii la scara larga), totusi tiparitul a insemnat o extindere enorma, nu numai in volum, dar si in varietatea si subtilitatea calitativa, pe langa faptul ca a condus la o organizare care nu existase pana atunci.

In orice caz, nu doresc sa intru in aceasta chestiune mai mult decat sa arat ca pana si in aceasta diferentiere clara a diferitelor arte in automate si modelatoare, ne aflam deasemeni in prezenta formelor intermediare, transformarilor intermediare si influentelor mutuale, si nu numai a compartimentelor unei lazi. Ce e important e ca o opera de arta isi exploateaza pana la maxim insasi mijlocul ei - avand in vedere faptul ca materia nu este mijloc in afara de cazul in care este folosita ca organ al expresiei. Asocierea materialelor naturii cu umanul se multiplica la infinit. Oricand orice material isi gaseste mijlocul care ii exprima valorile in experienta - asta fiind valoarea sa emotionala si imaginativa - devine substanta operei de arta. Efortul continuu al artei este sa preschimbe materia balbaita sau muta in experienta comuna, in mijloace elocvente. Aducandu-ne aminte ca arta insasi denota o calitate a actiunii si a lucrurilor facute, fiecare noua opera autentica de arta reprezinta intr-o oarecare masura ea insasi nasterea unei noi arte.

Ar trebui sa spun, ca exista doua falsuri in ceea ce priveste interpretarea in legatura cu materia in discutie. Una este de a tine artele total separate. Cealalta este de a le uni intr-una singura. Cel de-al doilea fals il intalnim in interpretarea adesea data de catre critici care se multumesc cu eticheta din citatul lui Pater, care spune ca "toate artele aspira constant la conditia muzicii". Spun interpretari mai degraba decat insusi Pater deoarece pasajul complet ne arata ca el nu a vrut sa spuna ca toate artele se dezvolta pana in punctul in care confera acelasi efect pe care il confera muzica. El a gandit ca muzica "realizeaza perfect idealul artistic al uniunii complete a formei si materiei". Aceasta uniune este "conditia" la care celelalte arte aspira. Indiferent daca are dreptate sau nu afirmand ca muzica realizeaza perfect aceasta interfuziune a substantei si a formei, nu

trebuie sa ii fie atribuita lui cealalta idee. Pentru ca, printre altele, este intru totul falsa. Din moment ce a scris ca atat pictura cat si muzica insasi s-au miscat in directia arhitectonicii si s-au indepartat de "muzical" in sensul lui limitat: tot asa, in masura unei extinderi considerabile, si poezia, nu numai pictura. Si nu are nicio valoare faptul ca Pater vorbeste despre fiecare arta trecand in conditia unei alta, muzica capatand imagini, "curbe, forme geometrice, impletituri".

Pe scurt, ceea ce vreau sa subliniez este ca asemena cuvinte ca poetic, arhitectural, dramatic, sculptural, pictoral, literar - in sensul in care desemneaza calitatea cea mai bine conferita de catre literatura - desemneaza tendinte care apartin intr-o oarecare masura oricarei arte, pentru ca ele califica orice experienta completa, in timp ce, totusi, un mijloc anume este adaptat cel mai bine la a face aceasta fortare emfatica. Cand sensul potrivit unui mijloc devine prea pronuntat in utilizarea unui alt mijloc, vorbim despre un defect estetic. Cand, deci, folosesc numele artelor ca substantive in ceea ce urmeaza, voi fi inteles ca am in minte o arie de obiecte care exprima o anumita calitate emfatica dar nu exclusiva.

Trasatura care caracterizeaza arhitectura intr-un sens emfatic este ca mijloacele acesteia sunt materialele (relativ) brute ale naturii si felurile fundamentale ale energiilor naturii. Efectele acesteia depind de trasaturi care apartin in mare masura doar acestor materiale. Toate artele "modelatoare" curbeaza materiale naturale si forme ale enrgiei pentru a deservi dorintei umane. Nu exista nimic deosebit in arhitectura cu privire la acest fapt. Dar este in mod deosebit subliniat cu privire la scopul si caracterul deschis al felului in care se foloseste de fortele naturale. Comparati cladirile cu alte produse artistice si si veti fi imediat uimiti de aria indefinit de larga a materialelor folosite - lemn, piatra, otel, ciment, lut, sticla, paie, in comparatie cu numarul relativ restrans de materiale disponibile in pictura, sculptura, poezie. Dar la fel de important este faptul ca foloseste aceste materiale, sa zicem, ingrijit. Se foloseste de materiale nu numai la scara larga ci si la prima mana - nu ca otelul si caramizile ar fi furnizate direct de catre natura ci ca sunt mai apropiate de natura decat sunt pigmentii si instrumentele muzicale. Daca exista vreun dubiu cu privire la acest lucru, nu exista nici unul cu privire la felul in care aceasta se foloseste de energiile naturii. Niciun alt produs nu poate expune tensiunile si incordarile, presiunile si contrarezistentele, forta gravitationala, lumina, la o scara comparabila in vreun fel cu cea arhitecturala, care se foloseste de aceste forte direct, mai putin mediat sau delegat, decat oricare alta arta. Exprima constitutia structurala a naturii insasi. Legatura ei cu ingineria este inevitabila.

Acesta este motivul pentru care cladirile, mai presus de toate obiectela de arta, se apropie cel mai mult de a exprima stabilitatea si durabilitatea existentei. Ele reprezinta pentru munti ceea ce muzica reprezinta pentru mare. Datorita puterii sale de indurare, arhitectura arhiveaza si celebreaza mai mult decat oricare alta arta trasaturile principale ale obisnuitei noastre vieti umane. Exista acelea care, sub influenta prejudecatilor teoretice, se refera la valorile umane exprimate in arhitectura nesemnificativ din punct de vedere estetic, o simpla concesiune inevitabila in fata utilitatii. Ca cladirile sunt din punct de vedere estetic ceea ce poate fi mai rau pentru ca exprima parada puterii, maretia unei forme de guvernare, dulceaga piosenie a relatiilor domestice, traficul intens al oraselor, si adoratia credinciosilor, nu este doar o parere. Ca aceste scopuri patrund organic in structura cladirilor este prea evident pentru a mai fi cazul sa pornim o discutie pe tema asta. Ca degradarea unei utilitati speciale adesea are loc fiind si in detrimentul artistic,

este la fel de clar. Dar motivul este ceea ce ramane la final, sau faptul ca materialele nu sunt utilizate asa in mod special intr-o maniera echilibrata adaptata atat conditiilor umane cat si celor naturale.

Inlaturarea completa a utilitatii umane (ca dupa Schopenhauer) ilustreaza limitarea "utilitatii" la modalitati stricte si depinde de ignorarea faptului ca artele fine sunt intotdeauna produsul in experienta al interactiunii fiintelor umane cu mediul lor inconjurator. Arhitectura este o instanta notabila a reciprocitatii rezultatelor acestei interactiuni. Materialele sunt transformate astfel incat sa devina mijloace ale scopurilor umane, aparare, adapostire, si veneratie. Dar insasi viata umana este construita diferit, si asta in sensuri foarte diferite de intentia sau capacitatea de clarvazatori a celor care au construit cladirile. Remodelarea experientei ulterioare prin opere arhitecturale este directa si mai vasta decat in cazul oricarei alte arte, inafara poate de literatura. Nu doar influenteaza viitorul, ci indosariaza si convoaca trecutul. Temple, colegii, palate, locuinte, cat si ruine, ne vorbesc despre sperantele si stradaniile oamenilor, despre ceea ce au dobandit si indurat. Dorinta omului de a trai mai departe prin intermediul faptelor sale, caracteristica inaltarii piramidelor, este intalnita intr-o maniera mai putin mareata in orice opera arhitecturala. Calitatea nu le este limitata cladirilor. Pentru ca ceva arhitectural se gaseste in fiecare opera de arta in care se manifesta pe o scara larga adaptarea mutuala armonioasa a fortelor de rezistenta ale naturii la nevoile si scopurile umane. Sensul structurii nu poate fi disociat de arhitectonic, si arhitecturalul exista in orice opera, indiferent daca muzicala, literara, picturala sau arhitecturala, in mesajul sau specific, unde proprietatile structurale se manifesta cu tarie. Dar pentru a fi estetica, structura trebuie sa fie mai mult decat doar fizica si matematica. Trebuie sa fie folosita cu suportul si recunoasterea valorilor umane si prelungita de-a lungul timpului. Potrivirea iederei cataratoare cu unele cladiri ilustreaza acea unitatea intrinseca a efectului arhitectural cu natura care este vazut la o scara mai larga in nevoia ca cladirile sa se integreze natural in mediul lor inconjurator pentru un efect estetic sigur. Dar aceasta unitate vitala subconstienta trebuie sa aiba in paralel o egala absorbtie a valorilor umane in efectul experimentat complet al cladirii. Uratenia, de exemplu, a celor mai multe cladiri de fabrici si hidosenia cladirii unei banci oarecare, in timp ce aceasta se bazeaza pe defecte structurale ale partii tehnice fizice, reflecta deasemenea o distorsiune a valorilor umane, una incorporata in experienta in legatura cu cladirile. Nicio simpla indemanare tehnica nu poate face o asemenea cladire la fel de frumoasa cum erau odata templele. Mai intai trebuie sa survina o transformare umana pentru ca aceste structuri sa exprime spontan o armonie de dorinte si nevoi care acum nu mai exista.

Sculptura, cum am aratat deja, este indeaproape alaturata arhitecturii. Cred ca e indreptatit sa ne indoim de faptul ca sculpturalul disociat de arhitectonic nu poate atinge niciodata asemenea culmi estetice. Este dificil sa nu simtim o nepotrivire intr-o statue solitara si izolata intr-un parc sau o gradina publica. Binenteles ca statuile au mai mult succes atunci cand sunt masive, monumentale, si au ceva care se apropie de un context arhitectural, chiar daca este doar o banca mai mare. Sculpura poate include un numar, un numar mare de figuri diferite, ca in sculptuile elene in marmura. Dar imaginati-va aceste figuri care au scopul de a reprezenta colectiv o singura actiune si totusi detasate fizic una de cealalta, si veti avea in fata ochilor o imagine care starneste un zambet. Exista totusi diferente care demarcheaza efectul sculptural de cel arhitectural.

Sculptura selecteaza pentru subliniere aspectul monumental si de arhiva al arhitecturii.

Se specializeaza, ca sa spunem asa, pe comemorativ. Cladirile intra in aceasta categorie si ajuta direct forma si viata ca atare.; statui si monumente, asa cum ne amintesc ele de eroism, devotament, si realizarile trecutului. Colonadele de granit, piramidele, obeliscul, sunt sculpturale; sunt martori ai trecutului, totusi nu ai supunerii in fata vicisitudinilor timpului ci ai puterii de indurare si ridicare deasupra timpului - manifestari nobile sau patetice ale unei asemeni imortalitati ca si cea a muritorilor. Cealalta distinctie marcheaza o diferenta mai decisiva. Atat sculptura cat si arhitectura trebuie sa posede si sa exprime unitate. Dar unitatea unui intreg arhitectural este cea a convergentei unei multitudini de elemente. Unitatea sculpturii este mai singulara si mai definita - este fortata sa fie asa chiar daca doar de catre spatiu. Doar sculpturile africane au incercat, prin sacrificarea oricaror valori asociate direct, sa scoata la iveala caracterul designului care este inerent intr-o cladire reusita, implinind-o prin mijloace ale ritmului liniilor, maselor si formelor. Dar pana si sculptura africana s-a vazut obligata sa observe principiul singularitatii - designul este construit inafara partilor legate ale corpului uman: cap, brate si picioare, trunchi.

Aceasta singularitate materiala si a scopului (pentru ca pana si o structura specializata cum e cea a unui templu deserveste un complex de teluri) face sa fie necesar pentru sculpura ca aceasta sa se limiteze la exprimarea materialelor a caror unitate in ele insele e semnificativa si usor de observat. Fiintele vii doar indeplinesc aceasta conditie - animale si om, sau, cand adera in mod direct la cladiri, flori, fructe, vita de vie si alte forme de vegetatie. Arhitectura exprima viata colectiva a omului - pustnicul, sufletul singuratic, nu construieste ci cauta o pestera. Sculptura exprima viata sub formele ei individuale. Efectele emotionale respective celor doua arte corespund acestui principiu. Arhitectura se presupune a fi "muzica inghetata", dar emotional asta implica doar structura ei dinamica, nu si efectul substantei ei. Pe deasupra, efectul sau emotional depinde sau este indeaproape alaturatactiunilor umane la care participa cladirea. Templul grecesc este prea indepartat pentru ca noi sa putem experimenta mult mai mult decat efectele unui echilibru perfect al fortelor naturii. Dar este imposibil, atunci cand intram intr-o catedrala medievala, sa nu simtim ca facand parte din ea valorile sale istorice, scopurile existentei sale; chiar si un occidental simte ceva asemanator cand intra intr-un templu budist. Nu as folosi termenul "imprumutat" al efectelor similare care apartin experientei locuintelor sau al cladirilor publice, pentru ca valorile sunt prea adanc incorporate pentru ca acest cuvant sa poata fi aplicat. Dar valorile estetice in arhitectura depind individual de absorbirea intelesurilor vietii colective umane.

Emotiile starnite de sculptura sunt din necesitate apartinand de ceea ce e definit si de durata - cu exceptia cazului in care sculptura este folosita in scop ilustrativ, uz potrivit mijlocului. pentru ca, in timp ce muzica si poemele lirice se potrivesc intrinsec exprimarii vibratiilor speciale si crizelor (ca si ocaziile pe care le invoca), caracterul sculpturii este oricum dar nu "ocazional". Sentimente ale vagului, efemerului, si nesigurului, nu se potrivesc cu mijlocul. Inrudita cu arhitecturalul in aceasta privinta, difera de acesta exact asa cum, inca o data, singularul difera de colectiv. Ceea ce se spune despre arta ca uniune a universalului cu individualul este in mod ciudat adevarat despre sculptura; atat de mult incat ideea ca aceasta uniune furnizeaza o formula pentru toate operele de arta probabil isi are sursa in statuara greaca. "Moise" al lui Michelangelo este foarte individualizata, dar este in egala masura generica si episodica, deoarece "universalul" este ceva complet diferit de general. Atitudinea siluetei sculptate cu indemnul sau energetic dar retinut

exprima conducatorul care vede de la departare taramul fagaduintei unde stie ca nu are acces. Dar transmite eterna nepotrivire dintre aspiratie si realizare, intr-un sentiment si o valoare foarte bine individualizate.

Sculptura comunica sensul miscarii cu o energie extraordinar de delicata - martori stau siluetele dansande grecesti si "Victoria inaripata". Dar este o miscare oprita intr-un echilibru singular si de durata - cum e celebrata in versurile lui Keats - nu vicisitudinile miscarii pentru care muzica este mijlocul incomparabil. Un sens al timpului reprezinta o parte inalienabila a naturii efectului sculptural asa cum e el de drept. Dar reprezinta un sens al suspendarii timpului, nu a scurgerii firului timpului. Pe scurt, emotiile la care se preteaza cel mai bine mijlocul sunt finalul, solemnitatea, odihna, echilibrul, tihna. Sculptura greaca ii datoreaza mult din efectul sau faptului ca exprima forma umana idealizata - ata de mult incat influenta sa asupra sculpturii ulterioare nu a fost cu totul fericita, din moment ce a atarnat prea greu. Statuile si busturile europene , pana foarte de curand, cu o tendinta catre exprimarea idealizarilor, care, inafara de mainile maestrilor in contitii bine adaptate (ca cele din Grecia), tind catre dragut, trivial, si ilustrarea dorintelor indeplinite. Pentru a portretiza forma umana cu infatisare zeieasca si eroi semi-divini nu e o incercare usor de facut.

Chiar si un copil invata ca lumina este cea care face lumea sa fie vizibila. Invata asta imediat ce face legatura intre stergerea imaginilor din fata lui cu inchiderea ochilor. Totusi aceasta platitudine, odata forta sa aprofundata, spune mai multe despre efectul specific al luminii ca mijloc al picturii decat ar face-o tonurile vorbirii pe larg. Pentru ca pictura exprima natura si scena umana ca un spectacol, si spectacole exista datorita interactiunii fiintelor vii, concentrata prin ochi, cu lumina, pura, reflectata si refractata in culori. Pictorialul (in acest sens) exista in multe opere ale oricarei arte. Jocul de umbre si lumini este un factor vital in arhitectura, despre sculptura aceea nu a fost prea inrobita modelelor grecesti - colorarea statuilor de catre greci fiind probabil ca o compensatie. Proza si tragedia deseori ating pitorescul, si poezia pictorialul autentic, aceea este comunicarea scenei vizibile a lucrurilor. Dar in aceste arte, este supusa si secundara. Incercarea de o face primara, ca in "imagistica", fara indoiala ca i-a invatat pe poeti ceva nou, dar a fost o asa sfortare a mijlocului incat a ramas doar un accent nu are o valoare dominanta. Adevarul este ca o pictura devine "literara" atunci cand trece dincolo de scena si spectacol pentru a spune o poveste.

Pentru ca picturile au de a face direct cu lumea ca o "imagine", o lume vazuta direct, este si mai putin posibil sa discutam produsele acestei arte decat ale oricarei alta in absenta obiectelor. Picturile pot exprima fiecare obiect si situatie ce pot fi prezentate ca o scena. Pot exprima intelesurile intamplarilor cand acestea ofera o scena in care trecutul este insumat si viitorul sugerat, printr-o scena suficient de simpla si coerenta. Altfel - ca, spre exemplu, in picturile lui Abbey din Biblioteca Publica din Boston - devine un document. A spune ca prezinta obiecte si situatii ii limiteaza, totusi, atat de mult puterea pana la inducerea in eroare, daca nu avem in vedre abilitatea neegalata a vopselei de a transmite prin ochi calitatile ce face obiectele sa fie diferite, si aspectele prin care insasi natura si constitutia lor este stabilita in perceptie - fluiditatea apei, soliditatea pietrelor, combinatia dintre fragilitatea si rezistenta copacilor, textura norilor, si asa mai departe prin toate aspectele atat de diferite care ne fac sa ne bucuram de natura ca un spectacol si o expresie. Datorita punctului in care pictura ajunge, o incercare de a pune la punct o gama de materiale cu care pictura are de a face ar insemna sa ne lansam intr-o actiune de

catalogare fara sfarsit. Este suficient ca aspectele spectacolului naturii sunt inepuizabile, si ca fiecare noua miscare in pictura reprezinta descoperirea si exploatarea unor posibilitati de vizualizare care nu fusesera dezvoltate anterior - asa cum pictorii olandezi au inteles calitatea intima a interioarelor, dand nastere unui design in mobilier si perspectiva; dupa cum Rousseau Douanier a solicitatritmul spatial al locuintelor laolalta cu scenele exotic; cum Cezanne a reinterpretat volumul fortelor naturii in relatiile lor dinamice, stabilitatea intregurilor compusa doar din adaptari ale partilor istabile una la cealalta.

Auzul si vazul se completeaza unul pe celalalt. Ochiul ne ofera scena in care are loc actiunea, ce schimbari sunt proiectate - ramanand totusi o scena chiar in mijlocul agitatiei. Urechea ia de bun fundalul furnizat de actiunea cooperanta a vazului si simtului tactil, facandu-ne cunoscute schimbarile ca schimbari. Pentru ca sunetele sunt intotdeauna efecte; efecte ale ciocnirii, impact si rezistenta, ale fortelor naturii. Exprima aceste forte in termeni de ceea ce isi provoaca unul altuia cand se intalnesc, si schimba lucrurile care reprezinta teatrul conflictului lor fara sfarsit. balaceala apei, murmurul paraielor, goana si suieratul vantului, scartaitul usilor, fosnetul frunzelor, vajaitul si pocnitul crengilor, bubuitul obiectelor care cad, suspinul depresiilor si strigatele de victorie - ce sunt toate aceste, laolalta cu toate sunetele si zgomotele, daca nu manifestari imediate ale schimbarilor rezultate din incaierarea fortelor? Fiecare miscare a naturii este efectuata cu ajutorul vibratiilor, dar o vibratie egala si neintrerupta nu scoate niciun sunet; trebuie sa aiba loc o intrerupere, un impact, o rezistenta.

Muzica, avand sunetul drept mijloc, astfel exprima in mod obligatoriu intr-o maniera concentrata, socurile si instabilitatile, conflictele si rezolvarile, care reprezinta schimbarile dramatice puse in scena pe fundalul mai de durata al naturii si vietii umane. Tensiunea si zbatera au impreunarea lor de energie, descarcarile lor, atacurile si aprarea lor, razboaiele puternice si intrunirile de pace, rezistentele si rezolvarile, si pe langa toate astea muzica isi tese plasa. Este astfel la polul opus fata de sculptural. In timp ce una exprima durabilitatea, stabilul si universalul, cealalta exprima agitatia, miscarea, particularitatile si probabilitatile existentei - care, totusi sunt sadite in natura si la fel de tipice in experienta cum sunt permanentele sale structurale. Cu un singur fundal am avea monotonie si moarte; doar prin schimbare si miscare am avea haos, nici macar recunoscut ca tulburat sau tulburator. Structura lucrurilor cedeaza si se modifica, dar o face in ritmuri seculare, in timp ce lucrurile care ne ajung la ureche sunt imediate, bruste si foarte schimbatoare.

Conexiunile tesutului cerebral cu urechea constituie o parte mai mare a creierului decat acelea ale oricarui alt simt. Sa ne referim la animalele vii si la cele salbatice si semnificatia acestui lucru nu trebuie prea mult cautata. Este o platitudine faptul ca scena vizibila este evidenta; ideea de a fi clar, explicit, este tot una cu a fi vizibil - cum s-ar zice chiar in fata ochilor. Lucrurile din fata ochilor nu sunt tulburatoare in ele insele; Vizibilul este explicat. Denota siguranta, incredere; confera conditii favorabile formarii si executarii planurilor. Ochiul este simtul distantei - nu doar ca lumina vine de la departare, ci ca prin intermediul vederii suntem conectati cu ceea ce se afla la distanta si deci avertizati asupra celor ce urmeaza sa se intample. Vederea ofera scena la scara larga - aceea in care sau pe care, cum am spus, au loc schimbarile. Animalul sta de paza, e circumspect, in perceptia vizuala, dar este pregatit. Doar sub influenta panicii ceea ce vedem este tulburator.

Materialul de care ne leaga urechea prin intermediul sunetului este opus la fiecare punct. Sunetele vin dinafara corpului, dar sunetul in el insusi este foarte aproape, intim; reprezinta o stimulate a organismului; simtim ciocnirea vibratiilor prin intreg corpul. Sunetul stimuleaza imediat ce are loc o schimbare pentru ca detecteaza o schimbare. O minge de fotbal, ruperea unei ramurici, vajaitul catinei, pot semnifica un atac sau poate chiar moarte provocate de un animal sau un om ostil. Semnificatia sa este masurata de catre animalul domestic si salbatic incercand sa nu faca niciun zgomot cand se misca. Sunetul este transmitatorul a ceea ameninta, a ceea ce se intampla ca o indicatie asupra a ceea ce este probabil sa se intample. Este mult mai incarcat cu simtul problemelor decat vederea; exista intotdeauna o aura de necunoscut si nesigur in ceea ce primeste amenintarea - toate conditiile favorabile unui tumult emotional. Vederea starneste emotii sub forma a ceea ce ne trezeste interesul - curiozitatea solicita o examinare ulterioara, insa ne atrage; sau face o balanta intre retragere si continuarea explorarii actiunii. Sunetul este ceea ce ne face sa tresarim.

Per total, ceea ce este vazut starneste emotii indirect, prin interpretare si idei alaturate acesteia. Sunetul agita in mod direct, ca o agitatie a organismului insusi. Auzul si vazul sunt deseori clasificate impreuna ca fiind cele doua simturi "ale mintii". In realitate aria mentala a auzului desi enorma este dobandita; in ea insasi urecehea reprezinta organul emotional. Scopul si strafundurile sale mentale vin din conexiunea cu vorbitul; sunt niste realizari secundare si artificiale, ca sa spunem asa, datorate institutiei verbale si a mijloacelor conventionale de comunicare. Vedrea isi capata extinderea directa a sensului prin conexiunea la alte simturi, mai ales cel tactil. Diferenta se aplica in ambele cazuri. Ceea ce este adevarat despre auz in ceea ce priveste partea mentala este adevarat despre vaz pe partea emotionala. Gospodaria "potrivita", intr-o stare de spirit anumita, ne poate da un nod in gat si umezii ochii la fel ca un fragment poetic. Dar efectul se datoreaza spiritului si atmosferei asociate vietii umane. Pe langa efectul emotional al relatiilor formale, artele plastice starnesc emotii prin ceea ce exprima. Sunetele au puterea expesiei emotionale directe. Un sunet in sine este amenintator, scheunat, linistitor, deprimant, aspru, tandru, lacrimogen, in calitatea lui individuala.

Datorita alaturarii imediate fata de efectul emotional, muzica a fost clasata atat ca cea mai joasa cat si cea mai inalta dintre arte. Pentru unii dependenta ei organica si rezonanta au fost interpretate ca dovezi ca este asemanatoare vietii animalelor; pot cita faptul ca muzica intr-un grad considerabil de complexitate a fost interpretata cu succes de catre persoane cu un intelect sub normal. Faptul ca muzica place - in anumite masuri - este atat de raspandit, independent de o cultura anume, mai mult decat oricare alta arta. Trebuie doar sa observam niste ascultatori entuziasti ai unui gen anume, la un concert pentru a vedea ca se bucura de un desfrau emotional, o eliberare de inhibitii obisnuite si o patrundere intr-o realitate paralela unde stimularilor le e dat frau liber - Havelock Ellis notand ca performantele muzicale sunt folosite de catre unii in scopul obtinerii orgasmului sexual. Pe de alta parte, exista genuri de muzica, acelea cele mai pretuite de catre cunoscatori, care pretind un antrenament special pentru a fi percepute si gustate, si adoratorii sai formeaza un cult, arta lor fiind cea mai ezoterica dintre arte.

Datorita conexiunii auzului cu toate partile organismului, sunetul are mai multe reverberatii si rezonante decat oricare alt simt. Este foarte probabil ca motivul pentru care unele persoane nu au simt muzical se datoreaza intreruperii acestor conexiuni mai degraba decat alte defecte inerente ale aparatului auditiv in sine. Ceea ce s-a spus in

general despre o arta, ca ia un material natural in starea lui bruta, si il modifica, prin selectie si organizare, intr-un mijloc concentrat si intens ce construieste o experienta, se aplica cu precadere in cazul muzicii. Prin intermediul instrumentelor, sunetul este eliberat de claritatea dobandita prin asociere cu vorbitul. Se intoarce asadar la calitatea sa pasionala primitiva. Dobandeste generalitate, detasare fata de obiecte si intamplari obisnuite. In acelasi timp, organizarea sunetului efectuat prin multitudinea de mijloace manuite de artisti - o arie mai larga din punct de vedere tehnic decat, probabil, oricare alta arta inafara de arhitectura - priveaza sunetul de neobisnuita sa tendinta imediata de a stimula un anumit public. Raspunsurile devin interioare si implicite imbogatind asadar continutul perceptiei in loc sa fie imprastiate intr-o descarcare publica. "Suntem noi insine torturati de catre corzi", dupa cum spune Schopenhauer.

Particularitatea muzicii si pe buna dreptate gloria sa, pot lua calitatea simtului cel mai imediat si intens practic dintre toate organele corpului (din moment ce incita cu precadere la actiuni impulsive) si prin intermediul relatiilor formale transforma materialul in arta care este cea mai indepartata de preocupari practice. Retine puterea primitiva a sunetului pentru a denota ciocnirea atacului si rezistentei fortelor toate acestea acompaniind faze de miscare emotionala. Dar folosindu-se de armonia si melodia tonului, introduce complexitati incredibil de variate de intrebari, nelamuriri si suspans, unde fiecare ton este ordonat in referinta cu celelate astfel incat fiecare reprezinta o insumare a ceea ce a trecut si o previziune a ceea ce va sa vina.

In contrast cu artele mentionate pana acum, literatura expune o trasatura unica. Sunetele, care sunt directe sau simbolizate tiparit, mijlocul lor, nu sunt sunete ca atare, ca in muzica, ci sunete care au fost obiecte de studiu ale artei in transformare inainte ca literatura sa poata avea de a face cu ele. Ori cuvintele exista dinaintea artei scrisului si cuvintele s-au format din sunete brute prin intermediul artei comunicarii. Nu ar avea rost sa incercam sa insumam scopurile pe care vorbirea le deservea inaintea ca literatura asa cum o stim noi sa existe - comanda, indrumare, rugaminte, instructaj, avertizare. Doar exclamatiile si interjectiile isi pastreaza aspectul lor nativ ca sunete. Asadar literatura lucreaza cu zaruri aruncate; materialul ei este incarcat cu semnificatii culese de-a lungul timpurilor. Materialul sau asadar are o forta mentala superioara fortei oricarei alte arte, in timp ce egaleaza capacitatea arhitecturii de a prezenta valorile vietii colective.

Spatiu dintre materialul brut si materialul ca mijloc al literelor nu este asa de mare cum este in cazul altor arte. Caracterul lu Moliere nu a stiut ca el a vorbit in proza toata viata lui. Deci oamenii in general nu sunt constienti ca au practicat o arta cat timp au fost angrenati intr-o relatie de vorbire cu ceilalti. Un motiv pentru care e dificil sa tragem o linie intre proza si poezie este fara indoiala faptul ca materia amandorura a trecut deja prin influenta transformatoare a artei. Folosirea cuvantului "literar" ca termen de batjocorire semnifica faptul ca arta formala s-a indepartat mai mult de limbajul artei initiale din care isi trage substanta. Toate artele "fine" pentru a deveni pur si simplu rafinate trebuiesc reinnoite din cand in cand prin contactul mai indeaproape cu materiale din afara traditiei estetice. Dar literatura in special este una care are cea mai mare nevoie de reimprospatare constanta de la aceasta sursa, din moment ce are sub comanda un material deja graitor, important, pitoresc, si genaral in atractia exercitata, si totusi cel mai supus conventiei si stereotipului.

Continuitatea intelesului si valorii este esenta limbajului. Pentru ca sustine o cultura ce continua. Pentru acest motiv cuvintele poarta o incarcatura aproape infinita de tonuri si

rezonante. "Valori transferate" de emotii experimentate dintr-o copilarie care nu poate fi recuperata constient le apartin lor. Vorbirea este intr-adevar limbajul matern. Are informatii cu privire la felul in care este vazuta si interpretata viata caracteristice unei culturi apartinand unui grup social continuu. Din moment ce stiinta tinde sa foloseasca un limbaj din care aceste trasaturi sunt eliminate, doar literatura stiintifica se poate traduce complet. Toti impartasim pana la un anumit punct privilegiul poetilor care

> "...vorbesc limba
> Pe care Shakespeare vorbit-a-o; credinta si cumpatarea o detin
> Pe care Milton a detinut-o".

Pentru ca aceasta continuitate nu este limitata la litere in forma lor scrisa si tiparita. Amintirea bunicii spunand povesti cu "a fost odata ca niciodata" tinand copiii pe genunchi merge mai departe si coloreaza trecutul; ea pregateste material pentru literatura si poate fi chiar ea insasi un artist. Capacitatea sunetelor de a pastra si relata valorile tuturor experientelor variate ale trecutului, si de a urma cu acuratete orice umbra schimbatoare de sentiment si idee, confera combinarilor si permutarilor lor puterea sa creeze o experienta noua, de cele mai multe ori o experienta resimtita mai ascutit decat aceea care vine din lucrurile insele. Contactele cu cea din urma ar ramane intr-un plan de soc pur si simplu fizic, asta insemnand ca cuvintele au absorbit in ele insele intelesuri dezvoltate prin arta comunicarii. Intelegere intensa si vie a intelesurilor evenimentelor si situatiilor universului pot fi dobandite doar printr-un mijloc deja incarcat cu intelesuri. Arhitecturalul, pictorialul, si sculpturalul sunt intotdeauna subconstient inconjurate si imbogatite de valori care deriva din vorbire. Este imposibil sa excludem acest efect, datorita naturii constitutiei noastre organice.

In timp ce nu exista diferente care pot fi definite exact intre proza si poezie, exista o prapastie intre prozaic si poetic ca termene de limitare extrema al tendintelor in experienta. Una dintre ele se foloseste de puterea cuvintelor pentru a exprima ce exista in paradis sau pe pamant si sub mari prin mijloace ale extensiei; cealalta prin intentie. Prozaicul este ceva ce tine de descriere si naratiune, a detaliilor acumulate si a relatiilor elaborate. Se imprastie precum un document sau un catalog. Poeticul face exact contrariul. Concentreaza si abreviaza, conferind astfel cuvintelor o energie de expansiune aproape exploziva. Un poem prezinta material astfel incat acesta sa devina un univers in sine, unul, care, chiar si cand e o simpla gaurica, nu poate fi embrionic mai mult decat este elaborat prin argumentare. Exista ceva auto-imprejmuit si auto-limitator intr-un poem si aceasta auto-suficienta este motivul, alaturi de armonia ritmului sunetelor, pentru care poezia este, alaturi de muzica, cea mai hipnotizanta dintre arte.

Fiecare cuvant in poezie este imaginativ, cum de altfel a fost si in proza pana in momentul in care cuvintele au fost dezbracate cu scopul de a fi simple jetoane. Pentru ca un cuvant, atunci cand nu e pur si simplu emotional, se refera la ceva care lipseste si pe care il inlocuieste. Cand lucrurile sunt prezente este suficient sa le ignoram, sau sa le folosim si sa aratam spre ele. Probabil chiar si cuvintele pur si simplu emotionale nu fac exceptie; emotia pe care o trezesc pare a fi o supapa catre obiecte absente atat de ingramadite incat si-au pierdut individualitatea. Forta imaginativa a literaturii este o intensificare a activitatii de idealizare depusa de cuvintele din limbajul obisnuit. Cea mai realista prezentare a unei scene a cuvintelor ne aduce in fata ochilor, pana la urma, lucruri

care, in cazul contactului direct, nu reprezinta decat posibilitati. Fiecare idee este in natura ei indicativ al unei posibilitati nu a actualitatii prezente.

Daca idealul ne este prezentat, prezenta lui trebuie sa fie efectuata prin mijlocul simturilor. In poezie mijlocul si semnificatia par a se intrepatrunde ca intr-o armonie prestabilita, adica "muzica" si eufonia cuvintelor. Muzica nu poate fi in sensul strict din moment ce legatura este deficienta. Dar muzicalul exista din moment ce cuvintele insele sunt dure si solemne, rapide si apatice, grave si romantice, in formare si nestatornice in acord cu intelesurile. Capitolul dedicat sunetului cuvintelor din "Teoria Poeziei a lui Lascelles Abercrombie" interpreteaza inutil detaliile, desi as atrage in mod intentoinat atentia asupra demonstratiei sale ca cacofonia este un factor la fel de veritabil ca si eufonia. Deoarece cred ca este indreptatit sa ii interpretam forta ca dovada ca fluiditatea trebuie echilibrata cu factorii structurali care in ei insisi sunt severi, pentru ca altfel ar capata pana la urma un sens dulceag. Exista critici care sustin ca muzica depaseste poezia in ceea ce priveste forta de a transmite un sens al vietii si faze din viata asa cum ne-am dori ca acestea sa fie. Nu pot, totusi, decat sa ma gandesc ca prin insusi mijlocul ei, muzica este brutal organica: binenteles nu in sensul in care "brutal" inseamna "bestial", ci referindu-ne la fapte brute, a ceea ce nu poate fi negat sau ignorat, fiind inevitabil prezent. Acest punct de vedere nu se vrea a discredita muzica. Valoarea sa consta exact in faptul ca ia materialul care se poate afirma organic si aparent dificil de manuit, si il poate transforma in melodie si armonie. Cat despre imagini, cand sunt dominate de calitati ideale devin slabe din exces de calitati poetice; trec granita si cand sunt examinate mai drastic manifesta o lipsa de sens al mijlocului - vopseaua. Dar in epic, liric si dramatic - comedia de asemenea dar si tragedia - idealitatea in contrast cu actualitatea joaca un rol esential si intrinsec. Ceea ce poate fi sau ar fi putut fi sta mereu in contrast cu ceea ce este si a fost intr-un fel ce nu poate fi transmis decat prin cuvinte. Daca animalele sunt strict realiste, este pentru ca le lipsesc semnalele pe care limbajul li-l ofera oamenilor.

Cuvintele ca mijloc nu sunt epuizate in puterea lor de a transmite posibilitatea. Substantive, verbe, adjective, exprima conditii generale - adica caractere. Chiar si un nume propriu nu poate decat sa denote caracterul in limitarea sa la o exemplificare individuala. Cuvintele au tendinta sa transmita natura lucrurilor si intamplarilor. Intradever este prin limbaj ca au pe deasupra o natura si nu numai un flux brut al existentei. Ca pot transmite caracterul, natura, nu in forma abstracta, conceptuala, ci ca expusa si operand in individual cum este scoasa in evidenta in nuvela si tragedie, a caror menire este sa exploateze aceasta functie particulara a limbajului. Deoarece caracterele sunt prezentate in situatii care evoca natura lor, dand o particularilate a existentei generalitatii potentialitatii. In acelasi timp situatiile sunt definite si concretizate. Pentru ca tot ceea ce stim noi din multe situatii este ceea ce ni se intampla noua si ce se intampla cu noi: aceea este natura sa. Conceptia noastra despre tipurile de caracter si variatiile multiple ale acestor tipuri se datoreaza in mare parte literaturii. Observam, insemnam, judecam oamenii din jurul nostru in termeni derivati din literatura, incluzand binenteles, biografiile si istoria cu nuvela si tragedia. Tratatele etice din trecut sunt neputiincioase in comparatie sa portretizeze caractere astfel incat acestea sa ramana in constiinta umanitatii. Corelativitatea caracterului si situatia sunt ilustrate in faptul ca oricand situatiile sunt lasate faramitate si clatinandu-se, caracterele se arata a fi vagi si nedefinite - ceva ce trebuie ghicit, nefiind intruchipat, pe scurt sunt necaracterizate.

In ceea ce a fost spus, am atins teme carora volumele le-au fost devotate. Pentru ca m-a interesat un singur aspect al artelor variate. Mi-am dorit sa arat ca, asa cum construim poduri de piatra, otel sau ciment, tot asa fiecare mijloc are puterea lui proprie, activa si pasiva, demisionara si receptiva, si ca baza distingerii diferitelor trasaturi ale artelor in propria lor exploatare a energiei caracteristice materialului folosit ca mediu. Mare parte din care e scris despre diferitele arte asa cum vad eu diferitul reiesind din interior - prin care vreau sa spun ca mijlocul e luat in calitate de fapt existent fara a ne intreba de ce si cum este ceea ce este.

Literatura, prin urmare prezinta dovezi, mai convingatoare probabil decat cele oferite de alte arte, ca arta este fina atunci cand deseneaza pe materialul altor experiente si le exprima materialul printr-un mijloc care isi intensifica si isi clarifica energia prin ordinea care survine. Artele implinesc acest rezultat nu prin scopul propriei constiinte ci chiar in operatia creatiei, prin mijloace constand in noi obiecte si noi modalitati de experienta. Fiecare arta comunica pentru ca exprima. Ne permite sa impartasim intelesuri neaccesibile noua pana acum sau care au ajuns la urechile noastre doar tranzitoriu. Deoarece comunicarea nu anunta lucruri, chiar daca sunt spuse cu accentul unei sonoritati solemne. Comunicarea este procesul care creeaza participare, care transforma ceva ce fusese izolat si singular in ceva comun; si o parte din miracolul ei consta in faptul ca transmiterea intelesului da substanta si claritate experientei cuiva care exprima cat si celor care asculta.

Oamenii se asociaza in multe feluri. Dar singura forma de asociere cu adevarat umana, si nu o simpla adunare in scopul incalzirii sau protectiei, sau o simpla metoda de eficientizare a actiunilor exterioare, este participarea in scopuri si avantaje desavarsita prin comunicare. Expresiile din care este constituita arta sunt comunicare in forma sa pura si nepangarita. Arta sparge bariere care despart fiintele umane, care sunt impermeabile intr-o asociere simpla. Forta artei, comuna tuturor artelor, este din plin manifestata in literatura. Mijlocul sau este deja format de comunicare, ceva ce cu greu poate fi afirmat in legatura cu alta arta. Pot exista argumente elaborate ingenios si plauzibil exprimate despre functia umana si cea morala ale altor arte. Dar nu pot exista in ceea ce priveste arta literelor.

11. Contributia umana

Prin expresia "contributia umana", ma refer la acele aspecte si elemente care fac parte din experienta estetica, care sunt de obicei numite psihologice. Este de inteles din punct de vedere teoretic ca o dezbatere despre factorii psihologici nu este o componenta obligatorie a unei filosofii a artei. Practic, este indispensabila. Pentru ca teoriile istorice sunt pline de termeni psihologici si acest termeni nu sunt folositi intr-un sens neutru, ci sunt incarcate cu interpretari ce pot fi citite in ele datorita teoriilor psihologice care au fost la moda. Daca cenzuram intelesuri ale unor termeni precum senzatie, intuitie, contemplare, vointa, asociere, emotie, o mare parte a filosofiei estetice ar disparea. Pe deasupra, fiecare din acesti termeni are intelesuri diferite date de catre diferitele scoli de psihologie. "Senzatie" de exemplu, a fost tratat in feluri care ajung pana la notiunea ca

este unicul constituient original al experientei si idea ca este o mostenire de la formele de viata animala inapoiate, si deci ceva a fi minimalizat in viata umana. Teoriile estetice sunt pline de fosile sau psihologii antice si improscate cu noroiul controverselor psihologice. O dezbatere pe tema aspectului psihologic al esteticii este inevitabila.

In mod normal dezbaterea trebuie limitata la trasaturile mai generice ale contributiei umane. Din cauza interesului individual si atitudinii artistului, din cauza caracterului individualizat al fiecarei opere de arta, contributia personala specifica trebuie soptita in operele de arta insele. Dar in ciuda nepotrivirii acestor produse unice, exista o constitutie comuna tuturor indivizilor normali. Au aceleasi maini, organe, dimensiuni, simturi, afectiuni, pasiuni; se hranesc cu aceeasi mancare , sunt raniti de aceleasi arme, se imbolnavesc de aceleasi boli, se vindeca cu aceleasi remedii, le e cald sau frig datorita acelorasi variatiuni climaterice.

Pentru a intelege factorii psihologici de baza si pentru a ne proteja de erorile psihologiilor false care fac ravagii in filosofiile estetice, revenim la principiile noastre de baza: experienta tine de interactiunea organismului cu mediul sau inconjurator, un mediu care este atat uman cat si fizic, care include materiale ale traditiei si institutii cat si imprejurimi locale. Organismul aduce cu el, in structura lui proprie, nativa si dobandita, forte care joaca un rol in interactiune. Sinele actioneaza dar si indura, si suferintele lui nu sunt impresii insemnate pe ceara simpla ci depind de felul in care organismul reactioneaza si raspunde. Nu exista experienta in care contributia umana sa nu fie factor determinant a ceea ce se intampla. Organismul este o forta nu o transparenta.

Pentru ca fiecare experienta se bazeaza pe interactiunea dintre "subiect" si "obiect", intre sine si lumea lui, nu poate fi el insusi nici pur si simplu fizic cat nici doar mental, indiferent de cat de mult vreunul dintre factori ar predomina. Experientele care sunt pompos numite, datorita dominantei contributiei interne, "mentale", au referinte, directe sau indepartate, la experiente ale unui caracter mai obiectiv; sunt produse ale discriminarii si deci pot fi intelese doar daca tinem cont de experienta normala in care atat factorii interni cat si externio sunt atat de incorporati incat fiecare si-a pierdit caracterul sau special. Intr-o experienta, lucrurile si evenimentele apartinand lumii, psihice si sociale, sunt transformate prin contextul uman in care intra, in timp ce creatura vie se schimba si se dezvolta prin relatia sa cu lucrurile anterior exterioare ei.

Aceasta conceptie despre producerea si structura unei experiente este, atunci, criteriul ce va fi folosit pentru a interpreta si judeca conceptiile psihologice care au jucat un rol decisiv in teoria estetica. Spun "a judeca", sau critica, pentru ca multe dintre aceste conceptii au sursele lor propri intr-o separare de organism si mediul inconjurator; o separare care se pretinde nativa si originala. Experienta se vrea a fi ceva ce survine exclusiv inauntrul sinelui sau a mintii sau a constiintei, ceva continut in sine si care sustine doar relatiile externe cu scena obiectiva in care se intampla sa fie plasata. Atunci toate procesele si starile psihologice nu sunt gandite ca functii ale unei creaturi vii asa cum traieste in imprejurimile sale naturale. Cand legatura sinelui cu lumea sa este rupta, atunci si diferitele feluri in care sinele interactioneaza cu lumea inceteaza sa mai aiba o legatura unitara unul cu celalalt. Se separa in fragmente diferite de simt, traire, dorinta, scop, cunoastere, liber-arbitru. Legatura intrinseca a sinelui cu lumea prin reciprocitatea indurarii si actiunii; si faptul ca toate distinctiile pe care analiza le poate introduce in factorul psihologic nu sunt decat aspecte si faze diferite ale unei interactiuni continue, totusi variata, a sinelui cu mediul inconjurator, sunt cele doua aspecte principale ce

merita a fi aduse in dezbaterea care urmeaza.

Inainte sa ne axam pe o dezbatere detaliata, ma voi referi totusi la felul in care distinctii psihologice bruste au decurs din punct de verdere istoric inca de la originile lor. Erau la inceput formulari de diferente gasite printre paturile si clasele sociale. Platon ne ofera un exemplu aproape perfect in acest sens. El a obtinut initial impartirea sa intreita a sufletului din ceea ce a observat in viata comuna a zilelor lui. El a facut constient ceea ce multi psihologi au facut in clasificarile lor fara sa fie constienti de sursa lor, luandu-le din diferentele sociale observabile in timp ce ei credeau ca ajung la ele prin simpla introspectie. Din minte asa cum a fost clar in versiunea publicata la scara larga a comunitatii, Platon a discriminat facultatea senzoriala, expusa in clasa comerciala; facultatea "curajoasa", aceea a impulsului si vointei trecute generoase, el a obtinut-o de la cetateni-soldati loiali aplicarii legii si credintei drepte, chiar cu pretul vietii lor; facultatea rationala el a gasit-o in cei care erau potriviti sa faca legile. El a gasit aceste diferente identice dominante in grupuri rasiale diferite, orientalii, barbarii nordici, si grecii atenieni.

Nu exista diviziuni psihologice intrinsece intre aspectul intelectual si cel senzorial; emotionalul si idealul; imaginativul si fazele practice ale naturii umane. Dar exista indivizi si chiar clase de indivizi care sunt cu precadere oameni de actiune sau reflectivi; visatori sau "idealisti" si executanti; senzoriali si omenosi; egoisti si altruisti; cei care indeplinesc activitati fizice si cei care se specializeaza in cercetarea intelectului. Intr-o societate dezordonata astfel de diviziuni sunt exagerate. Exceptie face societatea bine intemeiata. Dar exact asa cum este activitatea artei sa fie unificatoare, sa razbeasca dincolo de distinctii conventionale ajungand la elementele comune fundamentale ale lumii experimentate, in acelasi timp dezvoltand individualitate ca maniera de a vedea si a exprima aceste elemente, la fel este si activiatea artei in persoana individuala, sa formeze diferente, sa desfiinteze separarile si conflictele dintre elementele fiintei noastre, sa se foloseasca de opozitiile dintre ele pentru a construi o personalitate mai bogata. De aici extraordinara ineptie a unei psihologii comparimentata menita sa foloseasca ca instrument pentru o teorie a artei.

Exemple extreme ale rezultatelor separarii organismului de lume nu sunt rare in filosofia estetica. O astfel de separare sta in spatele ideii ca calitatea estetica nu apartine obiectelor ca obiecte ci este proiectata mental in ele. Este sursa definitiei frumusetii ca "placere obiectiva" in loc de placere in obiect, in asa fel incat obiectul si placerea sa fie un intreg si nedivizat in experienta. In alte campuri de experienta o distinctie preliminara intre sine si obiect nu este numai indreptatita dar si necesara. Un cercetator trebuie constant sa faca diferenta cat poate de bine intre acele parti ale experientei care vin din el insusi prin sugestie si hipnoza, si influenta unei dorinte personale de a obtine un anumit rezultat, si proprietatile obiectului asupra caruia se face cercetarea. Imbunatatiri in tehnica stiintifica sunt nascocite intocmai cu scopul de a facilita aceasta distinctie. Prejudecati, preconceptii si dorinta influenteaza tendintele native ale judecatii in asa masura incat pedepse anume trebuiesc aplicate pentru a deveni constienti de ele astfel incat sa poata fi inlaturate.

O astfel de obligatie le este impusa celor care s-au implicat in manipularea materialeleor sau executarea proiectelor. Acestia trebuie sa isi pastreze obiceiul de a spune "aceasta imi apartine mie in timp ce aceea este mostenit in obiectul cu care am de a face". Altfel nu vor ramane focusati pe scop. Sentimentalul este o persoana care permite

sentimentelor si dorintelor sale sa coloreze ceea ce el considera a fi obiectul. O atitudine care este indispensabila succesului in gandire si in planificarea practica si executie devine un obicei statornic. O persoana cu greu poate traversa o strada cu trafic aglomerat daca nu tine cont de diferentele pe care filosofii le formuleaza in termeni de "subiect" si "obiect". Ganditorul profesionist (si in mod normal el este cel care scrie tratate de teorie estetica) este cel care este bantuit neincetat de diferenta dintre sine si lume. El abordeaza dezbaterea despre arta cu inclinatie sustinuta, si una, care, din nefericire, este cea mai nefasta intelegerii estetice. Pentru ca trasatura distincta unica a experientei estetice este exact faptul ca nu exista in ea o astfel de distinctie intre sine si obiect, din moment ce este estetica in masura in care organismul si mediul inconjurator coopereaza pentru a institui o experienta in care cele doua sunt integrate complet incat fiecare dispare.

Cand o experienta este o data recunoscuta ca fiind dependenta in mod justificat de felul in care sinele si obiectul interactioneaza, nu exista niciun mister asupra a ceea ce inseamna "proiectie". Cand un peisaj este vazut ca galben prin ochelari galbeni sau prin ochi icterici, nu are loc o improscare de galben, ca un proiectil, in peisaj, dinspre sine. Factorul organic in interactiune cauzala cu mediul produce galbenul peisajului, la fel cum hidrogenul si oxigenul atunci cand interactioneaza produc apa care este uda. Un scriitor de psihiatrie spune o poveste despre un om care se plangea de sunetul discordant al clopotelor bisericii cand de fapt sunetul era muzical. Examinarea a aratat ca logodnica lui il parasise pentru a se casatori cu un preot anglican. Aici avem "proiectie" cu razbunare. Nu, totusi, pentru ca ceva psihic fusese in mod miraculos extras din sine si proiectat in obiectul fizic, ci pentru ca experienta sunetelor clopotelor depindea de un organism care era atat de deformat incat sa reactioneze anormal ca factor in anumite situatii. Proiectia de fapt este o situatie de transfer al valorilor, "transferul" fiind realizat prin participarea organica a unei fiinte care a fost transformata in ceea ce este si pricinuita sa actioneze asa cum o face in urma modificarilor organice datorate experientelor anterioare.

Este un fapt familiar ca culorile unui peisaj devin mai vizibile vazute cu capul in jos. Schimbarea pozitiei fizice nu provoaca introducerea unui nou element fizic, dar semnaleaza ca un organism oarecum diferit actioneaza, si diferenta din cauza este menita sa faca o diferenta in efect. Instructorii de desen se straduie sa produca o revenire a inocentei originale a ochiului. Asta tine de disocierea unor elemente care, in experienta anterioara, au format o legatura in asa fel incat au determinat o experienta ceea ce se contrapune reprezentarii pe o suprafata bi-dimensionala. Organismul care este pregatit sa experimenteze in termeni de atingere trebuie sa fie din nou determinat sa experimenteze relatii - spatiale cat se poate de apropiate in termenii ochiului. Tipul de proiectie de obicei implicata in viziunea estetica implica o relaxare analoga a unei tensiuni menita sa caute mijloace speciale pentru ca intreaga personalitate sa interactioneze liber fara abatere sau retinere astfel incat sa ajunga la un rezultat preconceput si particular. Primele reactii ostile la o moda noua in arta se datoreaza de obicei ostilitatii de a indeplini disocieri necesare. Conceptia gresita despre ce are loc in ceea ce este numita proiectie este, pe scurt, ca, dependent pe de-a-ntregul de omisiunea de a vedea acel sine, organismul, subiectul, mentalul - oricare termen ar fi folosit - indica un element care interactioneaza justificat cu lucrurile din mediul inconjurator pentru a produce o experienta. Aceeasi omisiune este intalnita cand sinele este considerat ca fiind purtatorul sau carausul unei experiente in loc sa fie vazut ca un element absorbit in produs, ca in cazul gazelor care produc apa. Cand controlul formarii si dezvoltarii unei experiente este necesar, trebuie sa

tratam sinele ca fiind purtatorul; trebuie sa recunoastem eficacitatea justificata a sinelui pentru a asigura raspunderea. Dar acest accent pe sine are un scop anume, si dispare cand nevoia de control intr-o directie predeterminata specificata nu mai exista. - asa cum in mod asigurat nu exista intr-o experienta estetica, desi in cazul unei arte noi ar putea fi o preliminarie a unei experiente estetice.

Pana si un critic intelept ca I. A. Richards aluneca este indus in eroare. El scrie: "Suntem obisnuiti sa spunem ca tabloul este frumos in loc sa spunem ca el provoaca in noi o experienta care este valoroasa in anumite feluri....Cand ceea ce s-ar cuveni sa spunem este ca ele (anumite obiecte) provoaca in noi efecte de un fel sau altul, greseala proiectiei efectului si integrarii ei in cauza tinzand sa se repete. Ceea ce este scapat din vedere este ca nu pictura ca tablou (care este obiectul experientei estetice) provoaca anumite efecte in noi. Factorul cauzal extern este reprezentat de vibratiile luminii date de reflectarea si refractarea variate ale pigmentilor pe panza. Ceea ce stiinta fizicii a descoperit - atomi, electroni, protoni - vine dupa asta. Tabloul este rezultatul integral al interactiunii acestora cu ceea ce ne este dat de minte prin intermediul organismului. "Frumusetea" sa , care, sunt de acord cu Dl. Richards, este doar un termen prescurtat al anumitor calitati valorificate, in calitate de parte intrinseca a efectului total, apartine tabloului la fel de mult pe cat o fac si celelalte proprietati ale sale.

Referinta la "in noi" este atat o extractie din experienta totala cat, pe de alta parte hotaraste imaginea in simple agregate de molecule si atomi. Chiar si furia si ura sunt partial cauzate de noi mai degraba decat in noi. Nu ca noi am fi singura cauza, ci ca deghizarea noastra este un factor cauzal care contribuie. Este adevarat ca cea mai mare parte a artei, pana in Renastere, ni se pare impersonala, avand de a face cu faze "universale" ale lumii experimentate, in comparatie cu rolul experientei individuale in arta moderna. Abia probabil din secolul al nouasprezecelea, constiinta locului cuvenit al factorului strict personal, ajucat un rol important in artele literare si plastice. Noutatea "suvoiului constiintei" marcheaza o data clara in cursul experientei schimbatoare, la fel cum a facut-o impresionismul in pictura. Cursul mai lung al fiecarei arte este marcat de schimbari de accente. Ne aflam deja in prezenta unei reactii spre impersonal si abstract. Aceste schimbari in arta au legatura cu ritmuri intinse din istoria umana. Dar pana si arta care permite minimum de libertate de miscare variatiilor individuale - ca, spre exemplu, pictura si sculptura religioasa ale secolului al douasprezecelea - nu este mecanica si deci poarta marca personalitatii; si picturile clasice ale secolului al saptesprezecelea reflecta, ca cele ale lui Nicholas Poussin, o predilectie personala in substanta si forma, in timp ce picturile cele mai "individualizate" nu reusesc sa scape niciodata de anumite aspecte sau faze ale scenei obiective.

Variatii in ceea ce putem numi proportia dintre factorii personal si impersonal, subiectiv si obiectiv, concret si abstract, sunt probabil exact acele lucruri care conduc aspectul psihologic al teoriei estetice si criticismul aiurea. Scriitori din fiecare perioada au tendinta sa pozitioneze cel mai inalt in arta tendintele din zilele lor ca fundament psihologic normal al intregii arte. Consecinta este ca acele perioade si aspecte ale trecutului si ale tarilor straine cele mai asemanatoare si deosebite tendintelor existente trec prin etape de apreciere si depreciere. O filosofie catolica bazata pe intelegerea relatiei constante dintre sine si lume in mijlocul variatiilor in continutul lor actual ar spori placerea si ar face-o mai intelegatoare. Ne-am putea atunci bucura de sculptura neagra la fel ca de cea greaca; de picturile persane la fel ca de cele ale pictorilor italieni ai secolului

al saisprezecelea.

Oricand legatura dintre creatura vie si mediul sau inconjurator este intrerupta, nu ramane nimic care sa mentina uniti factorii si fazele variate ale sinelui. Totusi, emotia, simtul, scopul, impulsul se destrama, si sunt repartizate unor compartimente diferite ale fiintei noastre. Pentru ca unitatea lor se gaseste in rolurile cooperante pe care le joaca in relatiile active si receptive cu mediul inconjurator. Cand elementele unite in experienta sunt separate, teoria estetica rezultata este obligata sa fie unilaterala. Pot ilustra din moda de care conceptul contemplarii s-a bucurat in estetica, inteleasa in mod gresit. La prima vedere, "contemplarea" pare a fi o un termen la fel de inept ca si selectarea lui pentru a denota absorbtia inflacarata si pasionata care deseori insoteste experienta unei tragedii, poezii, sau picturi. Observarea atenta este fara indoiala un factor esential in toata perceptia autentica inclusiv estetica. Dar cum se face ca acest factor este redus la un simplu act de contemplare?

Raspunsul, in ceea ce priveste teoria psihologica, il gasim in "Critica facultatii de judecare" a lui Kant. Kant era cel mai priceput in a desemna distinctiile intai si apoi sa le inalte in divizii compartimentare. Efectul asupra teoriei ulterioare era sa ii acorde separarii esteticii de alte moduri de experienta o baza stiintifica sustinuta in constitutia naturii umane. Kant a atribuit cunoasterea unei impartiri a naturii noastre, facultatea de intelegere care lucreaza in legatura cu materialele simtului. El a atribuit purtarea obisnuita, ca circumspectiala, dorintei care are ca obiect placerea, si purtarea morala Ratiunii Pure operand ca o comanda asupra Vointei Pure. Scapand de Adevar si Bine, ramanea de gasit un loc pentru Frumos, termenul care ramasese din trio-ul clasic. Sentimentul Pur a ramas, fiind "pur" in sensul de a fi izolat si inchis in sine; sentiment care rigid vorbind, este non-empiric. Asadar el s-a dezis de o facultate de Judecare care nu este reflectiva ci intuitiva si totusi neinteresata de obiecte ele Ratiunii Pure. Aceasta facultate este exercitata in Contemplare, elementul estetic distinctiv este placerea care insoteste o astfel de Contemplare. Astfel, drumul psihologic a fost deschis ducand la turnul de fildes al "Frumusetii" izolat de toata dorinta, actiunea si agitatia emotionala.

Desi Kant nu ne da nicio dovada in scrierile lui de vreo sensibilitate estetica speciala, este posibil ca accentul sau teoretic sa reflecte tendintele artistice ale secolului al optsprezecelea. Pentru ca acel secol a fost, la modul general, pana spre sfarsitul sau, un secol al "ratiunii" mai degraba decat al "pasiunii" si deci unul in care ordinea si normalitatea obiectiva, elementul permanent, era aproape fara exceptie sursa satisfacerii estetice - situatie care se preta la ideea ca judecata contemplativa si sentimentul legat de aceasta reprezinta diferenta specifica a experientei estetice. Dar daca generalizam ideea si o extindem in toate perioadele stradaniei artistice, absurditatea ei este evidenta. Nu numai ca nesocoteste, ca si cum ar fi irelevante, facerea si creatia implicate in producerea unei opere de arta (si elementele active corespondente din raspunsul apreciativ), dar implica o idee extrem de unilaterala a naturii perceptiei. Ia ca indicatie la intelegerea perceptiei ceea ce apartine doar actului de recunoastere, pur si simplu largind-ul pe aceasta din urma, pentru a include placerea care il insoteste cand recunoasterea este extensiva si prelungita. Este asadar o teorie potrivita individual unei perioade in care natura "reprezentativa" a artei este marcata in mod intentionat, si in care materia-subiect reprezentata este de o natura "rationala" - elemente si faze ale existentei obisnuite si repetabile.

In cei mai buni termeni ai sai, adica sa spunem, printr-o interpretare liberala,

contemplarea indica acel aspect al perceptiei in care elementele cercetarii si gandirii sunt subordonate (desi nu lipsesc) perfectionarii procesului de perceptie insusi. A defini elementul emotional al perceptiei estetice pur si simplu ca placere luata in actul contemplarii, independent de ceea ce este stranit de materia contemplata, are drept rezultat o conceptie despre arta complet nedezvoltata. Daca ne ducem la concluzia sa logica, am exclude din perceptia estetica marea parte a materiei-subiect de care ne bucuram in cazul structurilor arhitecturale, tragedia, si noutatea, cu toate reverberatiile insotitoare.

Nu absenta dorintei si ideii ci incorporarea profunda in existenta perceptiva caracterizeaza experienta estetica, in diferentierea sa de experiente care sunt mai ales "mentale" si "practice". Unicitatea obiectului perceput este un obstacol mai degraba decat un ajutor pentru investigator. El este interesat de acesta atata timp cat acesta ii indruma ideile si observatia catre ceva dincolo de sine; pentru el obiectul este marcaj sau dovada. Nici omul a carui perceptie este dominata de dorinta sau apetit nu se bucura de el doar de dragul lui; este interesat de el din cauza unei actiuni anume la care poate duce perceptia sa ca o consecinta; este un stimul, mai degraba decat un obiect asupra caruia perceptia se poate opri cu satisfactie. Perceptorul estetic nu are niciun fel de dorinta in prezenta unui apus, unei catedrale saua unui buchet de flori in sensul ca dorintele sale sunt implinite in perceptia insasi. Nu doreste obiectul de dragul altui ceva.

Daca citim, sa zicem "Sf. Agnes Eve" a lui Keats, gandul este activ dar in acelasi timp cerintele sale sunt pe de-a-ntregul intalnite. Ritmul asteptarilor si satisfactiei este atat de complet in interior incat cititorul nu este constient de gand ca un element separat, cu certitudine nu in calitatea acestuia de sarcina. Experienta este marcata de o mai mare inclusivitate a tuturor factorilor psihologici decat cea survenita in experiente obisnuite, nu de reducerea lor la un singur raspuns. O astfel de reducere reprezinta o saracire. Cum poate o experienta care este atat bogata cat si unitara sa fie atinsa de un proces de excludere? Un om care se gaseste pe acelasi teren cu un taur nervos nu are decat o dorinta si un gand: sa gaseasca un adapost. Odata la adapost, se poate bucura de spectacolul puterii neimblanzite. Satisfactia actului sau prezent, in contrast cu cea a incercarii de a scapa, se poate numi placere prin contemplare; dar cea de-a doua actiune marcheaza implinirea multor tendinte active neclare, si placerea obtinuta nu vine in urma actului de contemplare ci a implinirii acestor tendinte in materia-subiect perceputa. Mai multe figuri de stil si "idei" sunt incluse decat asista actiunea de evadare; in timp ce daca emotia inseamna ceva constient si nu simpla stimulare a energiei de evadare, exista mult mai multa emotie.

O problema cu psihologia Kantiana este aceea ca presupune ca toata "placerea", inafara de cea prin "contemplare", sa consiste integral din satisfacerea personala si privata. Fiecare experienta, inclusiv cea mai generoasa si idealista, contine un element de cautare, de impingere spre inainte. Numai atunci cand suntem plictisiti de rutina si adanciti in apatie aceasta nerabdare ne paraseste. Atentia este construita din organizarea acestor factori, si o contemplare care nu este o forma trezita si intensificata de atentie la materialele in perceptie prezentata prin simturi este o privire in gol trandava.

"Senzatiile" sunt neaparat implicate, si nu sunt simple intamplari din exteriorul actului perceptiei. Psihologia traditionala care pune senzatia pe primul loc si impulsul pe locul al doi-lea, face exact invers. Noi experimentam culorile in mod constient datorita actiunii impulsului de a privi; auzim sunete pentru ca suntem satisfacuti in a asculta. Structura

senzoriala si cea motorie formeaza un singur aparat si efectueaza o singura functie. Din moment ce viata reprezinta activitate, atunci cand activitatea este obstructionata apare dorinta. O pictura satisface deoarece intalneste foamea de scene care contin culoare si lumina mai mult decat o fac majoritatea lucrurilor de care noi suntem in mod normal inconjurati. In regatul artei cat si al dreptatii intra cei care sunt infometati si insetati. Dovada faptului ca apetitul exista consta chiar in dominanta calitatilor senzoriale din obiectul estetic.

Cautarea, dorinta, nevoia, pot si implinite doar prin intermediul materialului exterior organismului. Ursul care hiberneaza nu poate trai la infinit doar din propria substanta. Nevoile noastre sunt schitate in mediul inconjurator, la inceput orbeste, apoi cu atentie si interes constiente. Pentru a fi satisfacute trebuie sa capteze energie de la lucrurile inconjuratoare si sa absoarba ceea ce este profan. Asa numita energie suplimentara a organismului nu face decat sa il agite si mai mult inafara de cazul in care se hraneste cu ceva obiectiv. In timp ce nevoia instinctuala este nerabdatoare si si se grabeste sa se descarce (ca un paianjen a carui hotarare se amesteca cu tesutul panzei facandu-l sa se prinda singur in plasa), impulsul care a devenit constient de el insusi asteapta sa adune, incorporeze si digere materialul obiectiv potrivit. Perceptia este asadar la punctul sau cel mai de jos si mai obscur, in masura in care doar nevoia instinctiva opereaza. Instinctul este prea grabit pentru a putea fi atent la relatiile sale cu mediul inconjurator Totusi, necesitatile si raspunsurile sale instinctive servesc un scop dublu dupa ce transformarea in necesitate constienta pentru materia potrivita a survenit. Multe impulsuri de care nu suntem constienti in mod distinctiv dau corp si latime centrului constient. Chiar mai important este faptul ca nevoia primitiva reprezinta sursa atasamentului fata de obiecte. Perceptia se naste cand grija fata de obiecte si calitatile lor atrage in constiinta nevoia de atasament. Judecand dupa baza producerii operelor de arta, in loc de cea a unei psihologii preconcepute, este evidenta absurditatea presupunerii ca nevoia, dorinta si afectiunea se exclud odata cu actiunea din experienta estetica, daca si numai daca artistul nu este singura persoana care nu are experienta estetica. Perceptia care se naste de dragul ei insasi este realizarea totala a tuturor elementelor fiintei noastre psihologice.

Aici, binenteles, este explicatia echilibrului, calmului caracteristic al aprecierii estetice. Cat timp lumina stimuleaza numai ochiul, experienta acesteia subtire si saraca. Cand tendinta de a intoarce privirea si capul este absorbita intr-o multitudine de alte impulsuri si acestea devin elemente ale unei singure actiuni, toate impulsurile sunt tinute intr-o stare de echilibru. Perceptia survine in loc de o alta reactie specializata, si ceea ce este perceput este incarcat cu valoare.

Aceasta stare poate fi descrisa ca una de contemplare. Nu este o actiune practica, daca prin "practic" intelegem o actiune intreprinsa cu un scop special si specific din afara perceptiei sau cu o consecinta exterioara. In cazul din urma peceptia nu exista doar de dragul ei insasi ci se limiteaza la o recunoastere exercitata in numele unor consideratii ulterioare. Dar aceasta conceptie de "practic" reprezinta o limitare a semnificatiei ei. Nu numai ca arta insasi este o operatie de creatie si fabricatie - o "poiesis" exprimata in insusi cuvantul poezie - ci perceptia estetica necesita, dupa cum am vazut, un corp de activitati organizate, inclusiv motorul elementelor necesare unei perceptii totale.

Obiectia principala cu privire la asocierile facute de regula in legatura termenul "contemplatie" este, desigur, aparenta distantare fata de emotia inflacarata. Am vorbit de un anume echilibru intern al impulsurilor intalnite in actul perceptiei. Dar pana si

cuvantul "echilibru" poate duce la o conceptie falsa. Poate sugera o balanta atat de calma si amortita incat sa excluda incantarea unui obiect captivant. Semnifica, de fapt, doar faptul ca impulsurile diferite stimuleaza si se intaresc unl pe celalalt asfel incat sa excluda tipul de actiune deschisa care indeparteaza de perceptia afectiva. Psihologic, nevoile profunde nu pot fi starnite sa isi gaseasca implinirea in perceptie fara o emotie si o afectiune care, in final constituie unitatea experientei. Si, cum am observat in alte legaturi, emotia starnita insoteste materia-subiect perceputa, astfel diferentiandu-se de emotia nerafinata deoarece este atasata miscarii materiei-subiect inspre desavarsire. A limita emotia estetica la placerea care insoteste actul contemplarii inseamna a exclude din aceasta tot ce e mai caracteristic pentru ea.

Merita citat din Keats un fragment deja citat in parte: "Cat despre caracterul poetic insusi ... nu este el insusi - nu are sine. Este totul si nimic - se bucura de umbra si de lumina; traieste in entuziasm, drept sau necinstit, important sau umil, bogat sau sarac, josnic sau inaltat. Savureaza la fel de mult conceperea unui Iago cat si a unui Imogen. Ceea ce socheaza filosoful virtuos incanta poetul cameleonic. Entuziasmul sau pentru partea intunecata a lucrurilor nu face mai mult rau decat preferinta sa pentru cea luminoasa, pentru ca ambele se termina in speculatie (perceptie imaginativa). Un poet este ce poate fi mai nepoetic in existenta, pentru ca nu are identitate - el este mereu in si pentru si ocupand un alt corp... Cand ma aflu intr-o camera cu oameni, daca vreodata nu sunt ocupat cu speculatiile referitoare la creatiile propriei mele minti, atunci, nu eu insumi merg acasa la mine insusmi, ci identitatea fiecarui om din incapere incepe sa apese pe umerii mei, astfel ca sunt in scurt timp anihilat - nu doar printre oameni; ar fi la fel intr-o cresa de copii."

Ideile de dezinteres, detasare si "distanta psihica", dintre care multe au fost concepute in teoria estetica recenta, trebuiesc intelese la fel ca si contemplatia. "Dezinteresul" nu poate semnifica neinteresatul. Dar poate fi folosit ca un mod circular de a desemna ca niciun interes specializat nu detine puterea. "Detasarea" este un nume negativ pentru ceva cat se poate de pozitiv. Nu exista separare de sine, nu il poti tine la departare, si in acelasi timp in totalitate participant. Nici chiar "atasamentul" nu izbuteste sa transmita pe deplin ideea potrivita, pentru ca sugereaza ca sinele si obiectul estetic continua sa existe separat desi in legatura apropiata. Participarea este atat de profunda ca opera de arta este detasata sau retezata din tipul de dorinta specializata ce opereaza cand actionam sa consumam sau sa insusim psihic un lucru.

Denumirea "distanta psihica" a fost folosita pentru a indica in mare parte acelasi fapt. Ilustratia cu omul care se bucura de spectacolul oferit de taurul fioros isi are rostul si aici. El nu este implicat in mod deschis in scena. El nu este starnit pana la performanta unei actiuni particulare si speciale dincolo de perceptia insasi. Distanta este un nume pentru o participare atat de intima si echilibrata incat niciun impuls particular nu actioneaza pentru a face o persoana sa se retraga, o desavarsire de renuntare in perceptie. Persoana care se bucura de o furtuna pe mare isi impreuneaza impulsurile cu tragedia marilor agitate, urletul vantului, si vaporul plutind. "Paradoxul lui Diderot" exemplifica o situatie similara. Un actor pe scena nu ramane rece si nemiscat cand isi joaca partea, ci impulsurile care ar domina in mod normal, daca el joaca in scenele pe care le reprezinta, sunt transformate prin coordonarea cu interesele care ii apartin in calitate de artist. Dezinteresul, detasarea, distanta psihica, toate exprima idei care se aplica dorintei si impulsului primitiv brut, dar care sunt irelevante materiei experientei organizate artistic.

Conceptiile psihologice care sunt implicate in filosofiile "rationaliste" ale artei sunt toate asociate cu o separare stricta a simtului si ratiunii. Opera de arta este in mod evident senzoriala si totusi contine o asa bogatie de intelesuri, care este definita ca o anulare a separarii, si ca o intrupare prin simt a structurii logice a universului. De obicei si separat de artele fine, conform teoriei, simtul ascunde si distorsioneaza o substanta rationala care este realitatea din spatele aparentelor - la care se limiteaza perceptia simtului. Imaginatia, in termeni ai artei, cedeaza simtului folosirea materialelor acesteia, dar totusi foloseste simtul pentru a arata adevarul ideal aflat in profunzime. Arta este deci un mod de a manca prajitura importanta a ratiunii in timp ce ne bucuram deasemeni de placerea senzoriala de a o manca.

Dar, de fapt, distinctia calitatii ca senzoriala si a intelesului ca idee nu este primara ci secundara si metodologica. Cand o situatie este interpretata ca fiind sau continand o problema, noi stabilim fapte care sunt date prin perceptie pe de o parte si posibilele intelesuri ale acestor fapte pe de alta parte. Distinctia este un instrumental necesar al reflectiei. Distinctia dintre anumite elemente ale materiei-subiect ca rationale si altele ca sensibile este intotdeauna intermediara si tranzitiva. Scopul sau este de a conduce pana la urma la o experienta perceptuala in care distinctia este invinsa - in care ceea ce odata erau conceptii devin intelesurile esentiale ale materialului indirect legat prin simt. Chiar si conceptiile stiintifice trebuie sa primeasca intruchipare in perceptia simtului pentru a fi acceptate ca mai mult decat idei.

Toate obiectele observate care sunt identificate fara reflectie (desi recunoasterea lor poate ridica o reflectie ulterioara) expun o uniune integrala a calitatii simtului si intelesului intr-o singura textura ferma. Recunoastem cu ochiul verdele marii ca apartinand marii, nu ochiului, si ca o calitate diferita de verdele frunzei; si griul unei pietre ca o calitate diferita de cel al unui muschi ce creste pe ea. In toate obiectele percepute ca ceea ce sunt fara nevoia cercetarii reflective, calitatea este ceea ce inseamna, adica, obiectul caruia ii apartine. Arta are facultatea de a intensifica si concentra aceasta uniune a calitatii si intelesului intr-un fel care le anima pe ambele. In loc sa anuleze o separare a simtului si intelesului (despre care se afirma ca este normal din punct de vedere psihologic), exemplifica intr-o maniera accentuata si perfectionata uniunea caracteristica a multor altor experiente prin gasirea mijlocului calitativ exact care fuzioneaza cel mai bine cu ceea ce urmeaza sa fie exprimat. Remarca anterioara privind rapoarte diferite ale celor doi factori se aplica in aceasta legatura. Exista perioade intregi in arta, cat si opere individuale, in care un element predomina in comparatie cu un altul. Dar cand rezultatul este arta, integrarea este efectuata intotdeauna In pictura impresionista, o calitate imediata domina. In Cezanne, relatii, intelesuri, cu tendinta lor inevitabila spre abstractie, domina. Dar, totusi, cand Cezanne mosteneste estetic opera este indeplinita in intregime in termeni ai mijlocului calitativ si senzorial.

Experienta obisnuita este deseori molipsita de apatie, oboseala si stereotipie. Nu obtinem nici impactul calitatii prin simt nici intelesul lucrurilor prin gand. "Lumea" este prea mult cu noi ca povara sau distragere. Nu suntem suficient de animati pentru a simti atingerea simtului nici pentru a fi miscati de gand. Suntem chinuiti de ceea ce ne inconjoara sau aspri cu ele. Acceptarea unei astfel de experienta ca normala este cauza principala a acceptarii ideii ca arta anuleaza separatiile care se nasc in structura experientei simple. Daca n-ar fi incercarile si monotonia experientei zilnice, taramul

visului si reveriei nu ar fi atractiv. Nu e posibila o inabusire completa si de durata a emotiei. Respinsa de grozavia si indiferenta lucrurilor pe care un mediu rau adaptat le preaseaza asupra noastra, emotia se retrage si se hraneste cu lucruri din fantezie. Aceste lucrurui sunt cladite de o energie impulsiva ce nu isi poate gasi scapare in ocupatiile obisnuite ale existentei. Poate fi sub astfel de circumstante ca multimile recurg la muzica, teatru si nuvela pentru a intra usor intr-un regat al emotiilor care plutesc libere. Dar acest fapt nu reprezinta o baza pentru afirmarea de catre teoria filosofica a unei separari psihologice esentiale a simtului si ratiunii, dorintei si perceptiei.

Cand, totusi, teoria isi incadreaza conceptia sa despre experienta din situatii care imping atatea persoane sa isi gaseasca alinare si stimulare in fantezie, este inevitabil ca ideea de "practic" sa stea in opozitie cu proprietatile apartinand unei opere de arta. Mare parte din opozitia actuala a obiectelor frumosului si utilitate - pentru a folosi antiteza cel mai frecvent folosita - se datoreaza tulburarilor care isi au originea in sistemul economic. Templele au o utilitate; picturile in ele insele au o utilitate; frumoasele cladiri publice pe care le intalnim in majoritatea oraselor europene sunt utilizate la indeplinirea afacerilor publice si nu este necesar sa repetam multitudinea de lucruri produse de oameni pe care ii numim salbatici si tarani si care atat incanta ochiul si simtul tactil cat si servesc actiuni ca infruptarea din hrana sau invesmantarea. Farfuria si strachina cele mai ieftine si comune faurite de un olar mexican pentru uzul domestic au farmecul lor unic.

S-a argumentat, in orice caz, ca exista o opozitie psihologica intre obiectele ce deservesc scopuri practice si cele care contribuie la unitatea si intensitatea directa a experientei. A fost subliniat ca exista o antiteza in insasi structura fiintei noastre intre actiunea fluenta a practicii si constiinta vie a experientei estetice. Se spune ca producerea si utilizarea bunurilor implica fauritorul si utilizatorul intr-o actiune fluenta in sensul de mecanizata si automatizata pe cat de mult posibil, in timp ce constiinta intensa si viguroasa a operei de arta pretinde prezenta rezistentelor care inhiba o astfel de actiune. Nu exista niciun dubiu cu privire la cel din urma fapt.

Este stabilit ca "ustensilele pot doar, printr-o sfortare cu caracter oficial, sau atunci cand sunt imprumutate dintr-o perioada sau tara indepartata, sa devina sursa unei constiinte mai inalte, pentru ca alunecam incet dinspre ustensila inspre actiunea pentru care ea a fost creata." Cat despre cel care produce ustensilele, faptul ca atatia artizani din toate locurile si timpurile au avut timp si rabdare sa isi creeze produsele in asa fel incat sa placa estetic imi pare un argument suficient. Nu vad o dovada mai buna a triumfului factorilor care determina calitatea artistica sau non-artistica a ustensilelor, mai degraba decat orice esenta a naturii lucrurilor, asupra conditiilor sociale, pe care se bazeaza industria. In ceea ce il priveste pe cel care utilizeaza ustensilele, nu vad de ce nu s-ar bucura de forma si delicatetea materialului unei cesti de ceai, o persoana in timp ce isi soarbe ceaiul din ceasca respectiva. Nu toata lumea inghite mancarea si bea intr-un timp cat se poate scurt comform vreunei legi psihologice obligatorii.

Asa cum exista de regula un mecanic, in conditiile industriei prezentului, care se opreste sa admire fructul muncii sale, tinandu-l la distanta pentru a-i admira forma si textura si nu pur si simplu pentru a-i testa eficienta in indeplinirea scopurilor pentru care a fost creat, si tot asa cum exista modista si croitoreasa, implicate in munca datorita aprecierii calitatilor lor estetice, tot la fel cei care nu au fost inghesuiti de presiunea economica, sau care nu au cedat complet in fata obiceiului de a munci la foc continuu intr-o industrie in plina viteza, au o constiinta vie in insusi procesul manipularii

ustensilelor. Presupun ca fiecare a auzit oameni laudandu-se cu frumusetea masinilor lor si calitatile estetice ale performantelor acestora, chiar daca in numar mai mic decat cei care se lauda cu numarul de kilometri parcursi de acestea intr-un interval de timp dat.

Psihologia compartimentata care tine de o separare intrinseca in integralitatea experientei perceptuale este, atunci, ea insasi, o reflectie a institutiilor sociale dominante, care au afectat profund atat productia cat si consumul sau uzufructul. In care muncitorul produce in conditii industriale diferite de cele care predomina in prezent, impulsurile sale proprii tinzand in directia crearii de articole ce folosesc in satisfacerea nevoii sale de experienta in munca. Mi se pare absurd sa presupunem ca preferinta pentru executarea mecanizata integral prin automatisme mentale continue, si cu pretul unei constiinte de sine accelerate, este inradacinata in structura psihologica. Si daca mediul nostru inconjurator, cat timp este constituit din obiecte de uz, continand lucruri care contribuie ele insele la inaltarea constiintei auditive si tactile, nu cred ca poate cineva presupune ca o astfel de actiune este un anestezic.

Respingerea ideii in chestiune este intarita de actiunea artistului insusi. Daca pictorul si sculptorul au o experienta in care actiunea nu este automatizata, ci colorata emotional si imaginativ, exista in acel fapt dovada falsitatii notiunii ca actiunea este atat de fluenta incat sa excluda elementele de rezistenta si inhibitie necesare unei constiinte inaltate. Poate ca a existat o vreme in care cercetatorul stiintific statea nemiscat pe scaun cugetand profund la stiinta. Acum insa activitatea sa se desfasoara intr-un loc denumit semnificativ laborator. Daca activitatea unui invatator ar fi atat de fluenta incat sa excluda perceptia imaginativa si emotionala asupra ceea ce face, ar putea sta foarte bine de ochii lumii amortit pe scaun. Este valabil in cazul oricarui lucrator profesionist, avocat sau doctor. Astfel de actiuni nu demostreaza doar falsitatea principiului psihologic enuntat, experienta lor deseori devine estetica in natura. Frumusetea unei interventii chirurgicale pricepute este resimtita atat de cel care opereaza cat si de privitor.

Psihologia populara si asa numita psihologie stiintifica au fost dominate de ideea separarii dintre minte si corp. Aceasta notiune despre separarea lor inevitabil duce la aparitia unui dualism intre "gandire" si "practica", din moment ce cel de-al doilea trebuie sa opereze prin corp. Ideea de separare probabil a luat nastere, cel putin in parte, in urma faptului ca gandirea, la un moment dat, e departe de actiune. Separarea, odata facuta, confirma cu siguranta teoria ca gandirea, sufletul si spiritul pot exista si continua operatiile fara ca organismul sa interactioneze cu mediul sau inconjurator. Notiunea populara de relaxare este dominata in totalitate de contrastul cu caracterul efortului asiduu.

Mi se pare, asadar, ca utilizarea frazeologica a cuvantului "gandire" ne apropie stiintific si filosofic mai mult de realitatea cazului examinat decat o face cea tehnica. Pentru ca in utilizarea sa non-tehnica, "gandire" denota orice fel si varietate de inters si grija pentru lucruri: practice, intelectuale, emotionale. Nu denota niciodata ceva inchis in sine, izolat de lumea lucrurilor si oamenilor, ci este folosita intotdeauna cand vine vorba de situatii, intamplari, obiecte, persoane si grupuri. Sa ne gandim la ceea ce include ea. Semnifica memorie. Ni se aminteste de ceva sau altceva. Gandirea de asemenea semnifica atentie. Nu doar ca avem lucruri in minte, ci suporta toate problemele si perplexitatile noastre. Gandirea de asemenea semnifica tel; avem de gand sa facem ceva sau altceva. Gandirea nu este in aceste operatiuni ceva pur si simplu mental. Mama se

gandeste la copilul ei; se ingrijeste de el cu afectiune. "Gandire" reprezinta "a se ocupa de" in sensul de a fi grijuliu, nelinistit, cat si afectuos cu lucrurile care au nevoie sa fie ingrijite; gandim atent ceea ce facem la fiecare pas atat emotional cat si mental. Gandirea e atenta atat la actiuni si obiecte cat si atrage atentia sau executa - asa cum copiii gandesc sa asculte de parinti. Pe scurt "gandirea" denota o activitate mentala, a observa ceva; afectiv, ca grija si simpatia, si liber-arbitrar, practic, actionand in sensul atingerii unui scop.

A gandi este in primul rand un verb. Denota toate felurile in care reactionam constient si clar in situatiile cu care avem de-a face. Din pacate, un mod de a gandi influent a schimbat tipurile de actiune intr-o materie fundamentala care indeplineste activitatile in cauza. A tratat "gandire" ca pe o entitate independenta care ingrijeste, stabileste teluri, se preocupa, observa si aduce aminte. Aceasta schimbare a felului de a raspunde la mediul inconjurator intr-o entitate din care rezulta actiunile este nefericita, pentru ca elimina "gandirea" din legaturi esentiale cu obiectele si evenimentele, trecute, prezente si viitoare cu mediul inconjurator cu care activitatile receptive sunt esential conectate. "Gandirea" care relationeaza doar accidental cu mediul inconjurator relationeaza similar si cu corpul. Considerand gandirea ca fiind fara nicio legatura (izolata de organul actiunii si andurantei), corpul inceteaza sa mai fie viu si devine un maldar neinsufletit. Aceasta conceptie despre "gandire" ca o fiinta izolata fundamenteaza conceptia ca experienta estetica este pur si simplu ceva "in gandire" si intareste conceptia in care corpul este implicat activ in interactiunea cu lucrurile din natura si viata. Scoate la iveala arta din domeniul creaturii vii.

In sensul frazeologic al cuvantului "substantial", ca diferit de sensul metafizic al unei substante, exista ceva substantial in ceea ce priveste gandirea. Oricand ceva este trecut prin efectuarea unei actiuni, sinele este modificat. Modificarea se intinde dincolo de achizitionarea unei posibilitati sau indemanari mai importante. Sunt construite atitudini si interese care incorporeaza in ele insele un depozit de intelesuri ale lucrurilor facute si indurate. Aceste intelesuri fondate si retinute devin parte a sinelui. Ele constituie capitalul pe care sinele il observa, de care se ingrijeste si pe care il foloseste. In sensul substantial, gandirea formeaza fundalul pe care este proiectat orice contact nou cu imprejurimile; totusi "fundal" este un cuvant prea pasiv, doar daca nu ne amintim ca este activ si ca, in proiectia noului asupra lui, exista asimilare si reconstructie atat a fundalului cat si a ceea ce este ingerat si digerat.

Acest fundal activ si nerabdator sta in asteptare si se implica in orice actiune astfel incat sa o absoarba in propria sa fiinta. Gandirea ca fundal este alcatuita din modificari ale sinelui care s-au ivit in procesul interactiunilor anterioare cu mediul. Aspiratiile sale sunt indreptate catre interactiuni ulterioare. Din moment ce este formata din schimburile cu lumea si este indreptata catre acea lume nimic nu poate fi mai neadevarat decat ideea care o vede ca pe ceva continut si inchis in sine. Cand activitatea sa se concentreaza asupra ei insasi, ca in meditatie si speculatie reflectiva, se retrage doar din scena imediata a lumii in timpul in care se concentreaza asupra materialului adunat din acea lume si il revizuieste.

Tipuri diferite de gandire isi trag numele din diferitele interese care au actionat in adunarea si asamblarea materialului din lumea cuprinsa: stiintifica, executiva, artistica, de afaceri. In fiecare exista un mod preferential de selectie, retentie, organizare. Constitutia nativa a artistului este marcata de o senzitivitate specifica fata de anumite aspecte ale

universului pluriform al naturii si omului si de nevoia prefacerii acestuia prin exprimarea printr-un mijloc preferential. Aceste impulsuri esentiale devin gandire cand fuzioneaza cu un fundal anume al experientei. Traditiile alcatuiesc o mare parte a acestui fundal. Contactele si observatiile nu sunt suficiente, chiar daca sunt indispensabile. Chiar si opera unui temperament original poate fi relativ neinsemnata, cat si sa tinda spre bizar, cand nu este informata cu o experienta larga si variata a traditiilor artei in care opereaza artistul. Organizarea fundalului cu care scenele imediate sunt invecinate nu poate altfel fi considerat solid si valabil. Pentru ca fiecare traditie importanta este ea insasi un obicei organizat al vizualizarii si al metodelor de a comanda si transmite materialul. Odata acest obicei facand parte din temperamentul si constitutia native devine o componenta esentiala a gandirii unui artist. Senzitivitatea speciala fata de anumite aspecte ale naturii devine asadar putere.

"Scolile" de arta sunt mai pronuntate in sculptura, arhitectura si pictura decat in artele literare. Dar nu a existat niciun artist literar important care sa nu-si fi hranit inspiratia cu opere ale maestrilor tragediei, poeziei si prozei graitoare. Nu exista nimic specific artei in aceasta dependenta de traditie. Cercetatorul stiintific, filosoful, tehnologistul, de asemenea isi deriva substanta din izvorul culturii. Aceasta dependenta este un factor esential in expresia creativa si viziunea originala. Necazul imitatorului academic nu consta in dependenta de traditie, ci in faptul ca cele din urma nu au patruns in mintea sa; in structura felului sau propriu de a vedea si a fauri. Ele raman la suprafata ca trucuri ale tehnicii sau ca sugestii si conventii exterioare cu privire la lucrul ce trebuie facut.

Gandirea reprezinta mai mult decat constiinta, pentru ca reprezinta fundalul permanent chiar daca schimbator, in al carui prim-plan sta constiinta. Gandirea se schimba incet prin imbinarea invataturii interesului si circumstantei. Constiinta este in permanenta schimbare, pentru ca marcheaza locul in care interactioneaza si se ating dispozitia creata si situatia imediata. Reprezinta rearanjarea sinelui si a lumii in experienta. "Constiinta" este cea mai ascutita si mai intensa in rangurile rearanjarilor cerute, apropiindu-se de zero pe masura ce contactul este fara neintelegeri si interactiunea fluida. E tulbure cand intelesurile trec prin reconstructie intr-o directie nedeterminata, si devine limpede cand iese la iveala un inteles hotarator.

"Intuitia" reprezinta acea intalnire a vechiului cu noul in care rearanjarea cuprinsa in fiecare forma de constiinta este efectuata imediat prin intermediul unei armonii imediate si neasteptate care in instantaneitatea sa este ca o izbucnire a revelatiei; desi, de fapt, rearanjarea fusese meticulos si indelung pregatita. De multe ori, intalnirea vechiului cu noul, sau a prim-planului cu fundalul este indeplinita cu mare efort, dus poate pana la durere. In orice caz, fundalul intelesurilor organizate poate sa preschimbe singur noua situatie dintr-una obscura intr-una limpede si luminoasa. Intuitia apare, cand vechiul si noul se ciocnesc, ca scanteile ce ies din potrivirea polilor. Intuitia nu este asadar nici un act al mintii pure de intelegere a adevarului rational insa nici o intelegere Crocianica prin spiritul propriilor imagini si declaratii.

Pentru ca interesul este forta dinamica in selectarea si asamblarea materialelor, produsele gandirii sunt marcate de individualitate, la fel cum produsele unui mecanism sunt marcate de uniformitate. Nicio acumulare de indemanare tehnica si artizanat nu poate inlocui interesul vital; "inspiratia" fara acesta este flotanta si zadarnica. O gandire banala si gresit indrumata realizeaza lucruri fata de sine in arta la fel ca in oricare alta parte, pentru ca ii lipseste energia impulsiva si centralizatoare a interesului. Opere de arta

sunt masurate prin manifestari de virtuozitate cand criteriile sunt transferate din campul inventiei tehnice. Judecarea lor plecand de la inspiratia pura trece cu vederea activitatea indelungata si stabila a unui interes mereu activ la suprafata. Perceptorul, cat si creatorul, necesita un fundal bogat si bine dezvoltat care, indiferent daca este pictura, in campul poeziei sau muzicii, nu poate fi obtinut decat printr-o hranire consistenta a interesului.

In ceea ce precede, nu am spus nimic despre imaginatie. "Imaginatia" are in comun cu "Frumosul" onoarea sovaielnica de a fi tema principala in scrierile estetice despre ignoranta entuziasta. Mai mult probabil decat oricare alta faza a contributiei umane, a fost tratata ca o facultate speciala si independenta, diferita de altele care poseda puteri miraculoase. Totusi daca ii judecam natura de la crearea operelor de arta, desemneaza o calitate care anima si patrunde toate procedeele de creatie si observatie. Este un fel de a vedea si simti lucrurile asa cum acestea fac parte dintr-un intreg. Este amestecarea generoasa a intereselor in momentul in care gandirea ia contact cu lumea. Cand lucruri vechi si familiare sunt innoite in experienta, aceasta este imaginatia. Cand noul este creat, indepartatul si neobisnuitul devin in mod natural cele mai inevitabile lucruri din lume. Exista intotdeauna un strop de aventura in intalnirea gandirii cu universul, si aceasta aventura este, in aprecierea ei, imaginatie.

Coleridge a folosit termenul "esemplastic" (unitar) pentru a caracteriza activitatea imaginatiei in arta. Daca inteleg felul in care el a folosit termenul, a vrut sa atraga atentia la sudarea tuturor elementelor, indiferent cat de diferite in experienta comuna, intr-o experienta noua si cu totul unitara. "Poetul", spune el, "raspandeste o nuanta si un spirit al unitatii care (sa zicem) lipeste intre ele facultatile sufletului cu subordonarea fiecareia comform demnitatii si valorii relative, datorita acelei puteri magice si sintetice careia i-as insusi in mod exclusiv denumirea de imaginatie". Coleridge a folosit vocabularul generatiei sale filosofice. Vorbeste despre facultati care sunt lipite si de imaginatie ca si cum ar fi o alta forta actionand pentru a le impreuna.

Dar putem nesocoti exprimarea sa verbala, si gasi in ceea ce spune o imitatie nu ca imaginatia ar fi puterea care face anumite lucruri, ci ca o experienta imaginativa este ceea ce se intampla cand materiale variate ale calitatii simtului, emotiei si intelesului formeaza o unitate ce marcheaza o noua nastere in lume. Nu sustin ca am inteles exact ceea ce COleridge a vrut sa spuna prin distinctia sa dintre imaginatie si capriciu. Dar nu poate exista niciun dubiu in ceea ce priveste diferenta dintre felul de experienta tocmai aratat si acela in care o persoana in mod deliberat ii acorda experientei familiare o infatisare ciudata imbracand-o in vestminte neobisnuite, ca ale unei aparitii supranaturale. In astfel de cazuri, gandirea si materialul nu se intalnesc si intrepatrund egal. Gandirea sta la distanta in mare parte si se joaca cu materialul mai degraba decat sa il apuce cu curaj. Materialul este prea neinsemnat pentru a face apel la intreaga energie a dispozitiilor in care valorile si intelesurile sunt intrupate; nu confera rezistenta suficienta, astfel ca gandirea se joaca cu el dupa bunul plac. In cel mai bun caz, fantezistul ii este atribuit literaturii unde imaginativul devine mult prea usor imaginar. Trebuie doar sa ne gandim la pictura - sa nu spunem nimic despre arhitectura - pentru a vedea cad de indepartata este de arta esentiala. Posibilitatile sunt intrupate in opere de arta care nu pot exista in alta parte; aceasta intrupare este cea mai buna dovada ce poate fi gasita despre adevarata natura a imaginatiei.

Exista un conflict prin care insisi artistii trec si care este instructiv in ceea ce priveste

natura experientei imaginative. Conflictul a fost pozitionat in multe feluri. Un fel de a-l exprima tine de opozitia dintre viziunea interioara si cea exterioara. Exista un stadiu in care viziunea interioara pare mai bogata si mai rafinata decat oricare manifestare exterioara. Are o aura intinsa si ademenitoare a implicatiilor care lipsesc din obiectul viziunii externe. Pare sa cuprinda mult mai mult decat ceea ce s-a transmis ultima oara. Apoi are loc o reactie; materia viziunii interioare pare lipsita de substanta in comparatie cu soliditatea si energia scenei presentate. Obiectul pare sa exprime ceva pe scurt si fortat, ce viziunea interioara percepe vag, mai degraba intr-o senzatie difuza decat organic. Artistul tinde sa se supuna disciplinei viziunii obiective. Dar viziunea interioara nu este exclusa. Ramane organul prin care viziunea externa este controlata, si ia forma pe masura ce cea de-a doua este absorbita in interiorul ei. Imaginatia reprezinta interactiunea celor doua tipuri de viziune; pe masura ce imaginatia ia forma se naste opera de arta. La fel si in cazul ganditorului filosof. Exista momente in care simte ca ideile si idealurile sale sunt mai rafinate decat orice in existenta. Dar se vede obligat sa se intoarca la obiecte daca se intampla ca speculatiile sale sa aiba corp, greutate si perspectiva. Totusi chair daca el insusi se supune materialului obiectiv, nu isi supune viziunea; obiectul doar ca obiect nu este preocuparea sa. Este plasat in contextul ideilor si, astfel pozitionat, ideile capata soliditate si se infrupta din natura obiectului.

Suita sau ceea ce de curtoazie numim idei devin mecanice. Sunt mult prea usor de urmat. Observatia, ca si actiunea deschisa este subiect al inertiei si se misca in frontul rezistentei minime. Se formeaza un public deprins cu anumite moduri de a vedea si gandi. Ii place sa ii fie reamintit de ceea ce este familiar. Necunoscutul provoaca enervare in loc sa ascuta experienta. Cuvintele sunt cu precadere subiect al acestei tendinte catre automatism. Daca succesiunea lor aproape mecanica nu este prea prozaica, un scriitor poate avea reputatia de a fi clar pur si simplu pentru ca intelesurile pe care le exprima sunt atat de familiare incat sa nu necesite gandul cititorului. Academicul si eclecticul din oricare arta sunt rezultatul. Calitatea specifica a imaginativului este cel mai bine inteleasa cand plasata in opozitie fata de efectul limitator al obisnuintei. Timpul reprezinta testul care deosebeste imaginativul de imaginar. Cel din urma trece pentru ca este arbitrar. Imaginativul rezista pentru ca, desi la inceput strain, in ceea ce ne priveste, el este indelung familiarizat in ceea ce priveste natura lucrurilor.

Atat istoria stiintei si filosofiei cat si cea a artelor fine reprezinta o inregistrare a faptului ca produsul imaginativ mai intai primeste condamnarea publicului si in proportie cu intinderea si profunzimea sa. Nu doar in religie profetul este mai intai lovit cu pietre (cel putin metaforic) si abia generatiile urmatoare ii ridica monument comemorativ. Referitor la pictura, Constable a stabilit, cu modestie aproape exagerata, un fapt universal atunci cand a declarat: "In arta exista doua feluri prin care omul tinteste catre distinctie. Primul prin aplicarea atenta a metodelor realizate de altii, artistul imita operele lor sau selecteaza si combina frumusetile lor variate; in cel de-al doilea artistul cauta excelenta in sursa sa primitiva - natura. In primul isi formeaza un stil din studierea tablourilor si produce arta imitativa sau eclectica; in cel de-al doilea, printr-o observatie atenta a naturii, descopera calitati existente in ea care nu au mai fost portretizate pana atunci formandu-si asadar un stil original. Rezultatele primului mod, repetand ceva deja familiar ochiului, sunt recunoscute si estimate rapid, in timp ce avansul artistului ce a preferat o cale noua trebuie neaparat sa fie lent pentru ca putini sunt capabili sa judece ceva care deviaza de la cursul obisnuit, sau sunt calificati pentru a judeca studii originale." Acesta

este contrastul intre inertia obisnuintei si imaginativ; aceasta este gandirea care urmareste si imbratiseaza ceea ce este nou in perceptie dar este aprofundat in posibilitatile naturii. "Revelatia" in arta reprezinta extinderea grabita a experientei. Se spune ca filosofia incepe cu intrebarea, surprinderea, si se termina cu intelegerea. Arta incepe cu ceea ce a fost inteles si se termina in surprindere. In acest final, contributia umana in arta reprezinta de asemenea opera grabita a naturii in om.

Orice psihologie care izoleaza fiinta umana de mediul inconjurator de asemenea il izoleaza de semenii lui. Dar dorintele unui individ iau forma sub influenta mediului inconjurator uman. Materialele gandirii si credintei lui vin de la altii alaturi de care el traieste. Ar fi mai sarac decat un animal de pe camp daca nu ar exista traditiile care sa devina parte din gandirea sa, si institutiile care patrund dincolo de actiunile sale exterioare in interiorul telurilor si satisfactiilor sale. Expresia experientei este publica si informatoare pentru ca experientele exprimate sunt ceea ce sunt datorita experientelor fiintelor vii si moarte, care le-au dat forma. Comunicarea nu e neaparat necesar sa faca parte din intentia unui artist, desi acesta nu are cum sa scape de gandul unei potentiale audiente. Dar functia si urmarea sa consta in efectuarea comunicarii si asta nu printr-o intamplare exterioara ci din natura pe care o imparte cu altii.

Expresia loveste sub centura care separa fiintele umane una de cealalta. Din moment ce arta reprezinta cel mai universal limbaj, din moment ce este constituit, chiar inafara de literatura, din calitatile comune ale lumii publice, reprezinta cel mai universal si mai liber mod de comunicare. Fiecare experienta intensa de prietenie si afectiune se completeaza pe sine artistic. Sentimentul de comuniune generat de o opera de arta isi poate asuma o calitate hotarat religioasa. Uniunea omului cu omul reprezinta sursa ritualurilor care din timpuri stravechi pana in prezent au comemorat nasterea, moartea, sau casatoria. Arta reprezinta extensia puterii ritualurilor si ceremoniilor de a unii oamenii, printr-o celebrare impartasita, cu toate evenimentele si scenele vietii. Acest serviciu reprezinta recompensa si pecetea artei. Este un fapt familiar ca arta uneste omul si natura. Arta il face deasemeni pe om constient de uniunea omului cu om in origini si destin.

12. Provocarea la filosofie

Experienta estetica este imaginativa. Acest fapt, impreuna cu o idee falsa despre natura imaginatiei, a intunecat faptul mai cuprinzator ca toata experienta constienta are, din necesitate, intr-o anumita masura, calitate imaginativa. Pentru ca, in timp ce radacinile fiecarei experiente le gasim in interactiunea unei fiinte vii cu mediul sau inconjurator, acea experienta devine constienta, chestiune de perceptie, numai cand e patrunsa de intelesuri derivate dintr-o experienta anterioara. imaginatia reprezinta singura portita de intrare prin care aceste intelesuri isi pot gasi calea intr-o interactiune prezenta; sau mai degraba, dupa cum am vazut, potrivirea constienta a vechiului si noului reprezinta imaginatia. Interactiunea unei fiinte vii cu mediul inconjurator o intalnim in viata vegetala si cea animala. Dar experienta traita este umana si constienta numai cand ceea ce ne este dat aici si acum este imbogatit prin intelesuri si valori derivate din ceea ce lipseste de fapt si este prezent doar imaginativ.

Exista mereu un gol intre "aici si acum" al unei interactiuni directe si interactiunile

trecute ale caror rezultat fondat constituie intelesurile cu ajutorul carora apucam si intelegem ceea ce se intampla chiar acum. Din cauza acestui gol, toata perceptia constienta implica un risc; este o aventurare in necunoscut, pentru ca pe masura ce asimileaza prezentul trecutului de asemenea aduce in prezent o oarecare reconstructie a acelui trecut. Cand trecutul si prezentul se potrivesc perfect unul la celalalt, cand exista numai revenire, uniformitate completa, experienta rezultanta este mecanica, rutina; nu atinge constiinta in perceptie. Inertia obiectului nesocoteste adaptarea intelesului lui aici si acum cu acela al experientelor, fara de care nu exista constiinta, faza imaginativa a experientei.

Gandirea, care reprezinta corpul intelesurilor organizate cu ajutorul carora intamplarile prezente au semnificatie pentru noi, nu intra intotdeauna in activitatile si intamplarile care au loc aici si acum. Cateodata este zadarnicita si oprita. Atunci suvoiul intelesurilor nascute inauntrul activitatii de contactul prezent ramane la distanta. Atunci formeaza materia reveriei, a visului; ideile plutesc, nu sunt ancorate niciunei existente ca o proprietate, o posesiune de intelesuri a acesteia. Emotiile care sunt in egala masura libere si plutitiare se agata de aceste idei. Placerea pe care si-o permit este motivul pentru care sunt intretinute si li se permite sa ocupe scena; sunt atasate existentei numai intr-un fel care, atat cat intelepciunea asteapta, este perceput doar ca fantezist si ireal.

In fiecare opera de arta, totusi, aceste intelesuri sunt de fapt intrupate intr-un material care astfel devine mijlocul expresiei lor. Acest fapt constituie specificul intregii experiente care este cu siguranta estetica. Calitatea sa imaginative domina, deoarece intelesurile si valorile care sunt mai largi si mai profunde decat particularul aici si acum in care sunt ancorate sunt realizate pe calea expresiilor, desi nu pe calea unui obiect care este eficace din puncy de vedere psihic in relatie cu alte obiecte. Nici macar un singur obiect folositor nu este produs daca nu intervine imaginatia. Un oarecare material existent a fost perceput in lumina relatiilor si posibilitatilor nerealizate pana acum atunci cand locomotiva cu abur a fost inventata. Dar cand posibilitatile imaginate au fost intrupate intr-un ansamblu nou de materiale naturale, locomotiva cu abur i-a luat locul ca un obiect cu aceleasi efecte fizice ca si cele apartinand oricarui alt obiect fizic. Aburul indeplinea munca fizica si producea consecintele care insotesc orice gaz care se imprastie in conditii fizice clare. Unica diferenta este ca conditiile in care opereaza au fost stabilite de dispozitive umane.

Opera de arta, oricum, spre deosebire de masinarie, nu reprezinta singurul rezultat al imaginatiei, dar opereaza mai degraba imaginativ decat in taramul existentelor psihice. Ea concentreaza si largeste o experienta imediata. Materia experientei estetice formata exprima direct, in alte cuvinte, intelesurile evocate imaginativ; nu furnizeaza, pur si simplu , precum poate fi executat materialul adus inauntrul unor relatii noi intr-o masinarie, intelesuri prin care isi propune teluri mai inalte si dincolo de existenta obiectului. Si totusi intelesurile insumate imaginativ, asamblate si integrate sunt intrupate in existenta materiala astfel ca aici si acum interactioneaza cu sinele. Opera de arta este asadar o provocare la performanta unei astfel de activitati de evocare si organizare, prin imaginatie, de partea celui care experimenteaza. Nu este doar un stimul catre intelesuri ale unui curs deschis al actiunii.

Acest facpt constituie unicitatea experientei estetice, si aceasta unicitate este, la randul ei, o provocare pentru gandire. Este mai ales o provocare pentru acea gandire sistematica numita filosofie. Pentru ca experienta estetica este experienta in integritatea sa. Daca

termenul "pur" nu ar fi fost atat de des abuzat in literatura filosofica, daca nu ar fi fost atat de des folosit sa sugereze ca exista ceva amestecat, impur, in insasi natura experientei si sa denote ceva dincolo de experienta, am putea spune ca experienta estetica este experienta pura. Pentru ca este experienta eliberata de fortele care ii impiedica si incurca dezvoltarea ca experienta; eliberat, deci, de factorii care subordoneaza o experienta care se indreapta catre ceva dincolo de ea insasi. Asadar, filosoful trebuie sa inteleaga ce reprezinta experienta pentru experienta estetica.

Pentru acest motiv, in timp ce teoria esteticii inaintate de un filosof este intamplator un test pentru capacitatea autorului sau de a avea experienta care reprezinta materia-subiect a analizei sale, de asemenea reprezinta mult mai mult decat atat. Este un test pentru capacitatea sistemului pe care el il inainteaza de a intelege natura experientei insasi. Nu exista test care sa prezinte fara doar si poate unilateralitatea unei filosofii ca tratament pentru arta si experienta estetica. Viziunea imaginativa reprezinta forta care unifica toate constituentele materiei unei opere de arta, alcatuind un total in toata varietatea lor. Totusi toate elementele fiintei noastre care sunt manifestate in accente speciale si partial realizate in alte experiente sunt reunite in experienta estetica. Si sunt atat de bine legate in intregimea imediata a experientei incat fiecare este inundat: - nu se prezinta pe sine in constiinta ca un element distinct.

Totusi filosofiile estetice deseori au eliminat un factor care joaca un rol in constituirea experientei si au incercat sa interpreteze, sau "explice" experienta estetica printr-un singur element; in termeni de simt, emotie, motivatie ale activitatii; imaginatia insasi este vazuta nu ca ceea ce detine solutia tuturor celorlalte elemente ci ca o facultate speciala. Filosofiile estetice sunt multe si diverse. E imposibil de facut chiar si un rezumat al lor intr-un capitol. Dar critica detine un indiciu care, daca este urmat, reprezinta un ghid sigur prin labirint. Putem intreba ce element, in formarea experientei, si-a insusit fiecare sistem ca fiind central si caracteristic. Daca pornim din acest punct, descoperim ca teoriile cad din ele insele in tipuri specifice, si ca tarmul specific experientei oferite dezvaluie, cand este plasat in contrast cu insasi experienta estetica, punctul slab al teoriei. Pentru ca este demonstrat ca sistemul in cauza a suprapus niste idei preconcepute peste experienta in loc sa incurajeze sau macar sa ii permita experientei estetice sa isi spuna povestea.

Din moment ce experienta devine constienta prin impreunarea intelesurilor vechi cu situatiile noi care le transforma pe amandoua (o transformare care defineste imaginatia), insasi teoria ca arta este o forma de prefacatorie se impune a fi cea adevarata cu care sa incepem. Teoria se dezvolta din, si se bazeaza pe, contrastul dintre opera de arta ca experienta si experienta "realului". Nu sunt dubii ca ea exista intr-un mediu luminos care nu este pe pamant sau mare datorita dominatiei experientei estetice prin caliatatea imaginativa. Chiar si cea mai "realista" opera, daca este de arta, nu este o reproducere imitativa a lucrurilor atat de familiare, obisnuite si persisitente incat sa le numim reale. Plecand de la teoriile de arta care o definesc ca "imitativa" si care si considera placerea care o insoteste ca pe una a recunoasterii totale, teoria prefacatoriei a pus stapanire pe un taram veritabil al esteticii.

Pe deasupra, nu cred ca poate fi negat ca un element de reverie, de apropiere de o stare a visului, intra in creatia unei opere de arta, nici ca experienta operei cand este intensa deseori ne poate induce o stare similara. Intradevar, putem spune ca conceptiile "creative"

in filosofie si stiinta le revin numai persoanelor care sunt relaxate pana in punctul reveriei. Fondul subconstient de intelesuri pastrate in atitudinile noastre nu au nicio sansa de a se elibera atunci cand noi suntem incordati mental sau practic. Pentru ca atunci cea mai mare parte a acestui fond este retinuta, deoarece cerintele unei probleme particulare si ale unui scop particular inhiba totul inafara de elementele cu adevarat importante. Imagini si idei ne survin nu prin scopuri stabilite ci in licariri, si licaririle sunt intense si iluminatoare, ne fac sa ardem in flacari, doar atunci cand suntem liberi de preocupari speciale.

Greseala prefacatoriei sau teoria artei iluziei nu porneste, atunci , de la premiza ca experientei estetice ii lipsesc elementele pe care se construieste teoria. Falsitatea sa pleaca de la faptul ca izoland un constituent, neaga explicit sau implicit alte elemente la fel de esentiale. Nu conteaza cat de imaginativ materialul pentru o opera de arta, izvoraste din starea de reverie pentru a deveni materia unei opere de arta numai atunci cand scopul controleaza selectia si dezvoltarea materialului.

Caracteristica visului si reveriei este lipsa controlului de scop.Imagini si idei se succed una pe alta comform propriei vointe dulci, si dulceata succesiunii spre sentiment este singurul control exercitat. In terminologia filosofica, materialul este subiectiv. Un produs estetic rezulta doar cand ideile inceteaza sa pluteasca si sunt intrupate intr-un obiect, si cel care experimenteaza lumea artei se pierde in reverie irelevanta daca imaginile si emotiile sale nu sunt legate si de obiect, in sensul de a fuziona cu materia obiectului. Nu este suficient ca ele sa fie ocazionate de obiect: pentru a putea fi o experienta a obiectului trebuie sa fie saturate cu caliatile sale. Saturatie inseamna o absorbtie atat de completa incat calitatile obiectului si emotiile pe care le trezeste nu au o existenta separata. Operele de arta deseori pornesc o parcurgere a experientei care este placuta in sine, si aceasta experienta de cele mai multe ori merita traita, nu pur si simplu o indulgenta in sentimentalitate irelevanta. Dar o astfel de experienta nu este o perceptie placuta a obiectului pur si simplu pentru ca este provocata de el.

Semnificatia scopului ca un factor de manipulare atat in productie cat si in apreciere este deseori ratata pentru ca scopul este identificat cu dorinta umila si cu ceea ce uneori numim motiv. Un scop exista numai in termenii materiei subiect. Experienta care a dat nastere unei opere precum "Bucuria de a trai" a lui Matisse este extrem de imaginativa; nicio astfel de scena nu a survenit vreodata. Este cel mai favorabil exemplu pe care il putem gasi privind teoria de basm a artei. Dar materialul imaginativ nu a putut ramane de basm, indiferent de originea lui. Pentru a deveni materia unei opere, trebuia conceput in termeni de culoare ca un mijloc de expresie; imaginea plutitoare si sentimentul unui dans au trebuit traduse in ritmuri ale spatiului, linie si distribuiri de lumina si culori. Obiectul, materialul exprimat, nu e pur si simplu scopul indeplinit, dar este ca obiect scopul de la bun inceput. Chiar daca am presupune ca imaginea s-a prezentat pe sine mai intai intr-un vis, tot ar fi adevarat ca materialul sau a trebuit organizat in termeni de materiale si operatii obiective care s-au miscat continuu si fara pauza a consumatiei in tablou ca obiect public intr-o lume obisnuita.

In acelasi timp, scopul implica un sine individual in cel mai organic mod. Un individ isi etaleaza complet si recunoaste cel mai intim sine in scopul pe care il intretine si asupra caruia actioneaza. Controlul materialului prin intermediul sinelui reprezinta control prin mai mult decat doar "gandire"; reprezinta control prin personalitatea care incorporeaza in ea gandirea. Tot interesul reprezinta o identificare a sinelui cu un aspect material al lumii

obiective, al naturii care include omul. Scopul reprezinta aceasta identificare in actiune. Operatia sa in si prin conditii obiective este un test al autenticitatii sale; capacitatea scopului de a invinge si de a se folosi de rezistenta, de a administra materialele, reprezinta o dezvaluire a structrii si calitatii scopului. Pentru ca, dupa cum am spus, obiectul creat in final este scopul atat ca obietiv constient cat si ca actualitate indeplinita. Integrarea completa a ceea ce filosofia diferentiaza ca "subiect" si "obiect" (in limbaj mai direct, organism si mediu inconjurator) reprezinta caracteristica fiecarei opere de arta. Totalitatea integrarii este masura statutului sau estetic. Pentru ca defectul unei opere este intotdeauna detectabil in urma unui exces pe de o parte sau alta, provocand stricaciuni integrarii materiei si formei. Critica detaliata a teoriei de basm este nefolositoare deoarece se bazeaza pe tulburarea integritatii operei de arta. Neaga in mod intentionat sau ignora de fapt identificarea cu materialul obiectiv si cu operatia constructiva care reprezinta chiar esenta in sine a artei.

Teoria ca arta este joaca este inrudita cu teoria visului. Dar e cu un pas mai aproape actualitatea experientei estetice prin recunoasterea necesitatii actiunii, crearii unui lucru. Copiii se spune ca fabuleaza cand se joaca. Dar copiii la joaca sunt cel mai putin implicati in actiuni care sa dea imaginarului lor o manifestare exterioara; in jocul lor, ideea si actiunea fuzioneaza complet. Elementele de putere si slabiciune din teorie pot fi vazute observand o ordine a progresiei care marcheaza felurile de joaca. Un pisoi se joaca cu un mosoras sau cu o minge. Joaca nu este pe de-a-ntregul la intamplare pentru ca este controlata de organizarea structurala a animalului, negandita, probabil, de un scop constient, pentru ca pisoiul repeta felurile de actiuni pe care pisica le indeplineste atunci cand isi prinde prada. Dar joaca pisoiului, in timp ce are o ordine anume ca activitate, in consonanta cu nevoile structurale ale organismului, nu modifica obiectul cu care se joaca decat poate schimbandu-i pozitia in spatiu, o chestiune mai mult sau mai putin accidentala. Mosorul, obiectul, este stimulentul si ocazia, sau cum am spune scuza, pentru o exersare placuta si libera a activitatilor, dar nu este materia lor, decat intr-o maniera exterioara.

Primele manifestari de joaca la un copil nu difera mult de cele ale unui pisoi. Dar pe masura ce experienta se maturizeaza, activitatile devin din ce in ce mai regulate datorita unui scop care trebuie atins; scopul devine un fir care trece printr-o succesiune de actiuni; le transforma intr-o adevarata suita, un sir de activitati care au un inceput clar si o miscare stabila spre indeplinire telului. Odata ce nevoia de ordine este recunoscuta, joaca devine joc, partida; are "reguli". Exista o trecere graduala , aceea ca joaca nu implica numai o ordonare a actiunilor catre un scop ci ca de asemenea implica o ordonare a materialelor. In joaca cu cuburile copilul construieste o casa sau un turn. El devine constient de intelesul impulsului si actiunilor sale prin intermediul diferentei facute de ele in materialele obiective. Experientele trecute dau din ce in ce mai mult inteles lucrurilor pe care le facem. Turnul sau fortul in constructie nu numai regularizeaza selectia si aranjamentul actiunilor intreprinse ci este si o expresie a valorilor experientei. Jocul ca intamplare este inca direct. Dar continutul sau consista intr-o mediere a materialelor prezentului prin idei susutrase din experienta trecuta.

Aceasta tranzitie efectueaza o transformare a jocului in munca, cu conditia ca munca sa nu fie identificata cu truda sau chinul. Pentru ca orice actiune devine munca atunci cand e manata de indeplinirea unui rezultat material clar, si este truda numai in masura in care actiunile sale sunt istovitoare, indeplinite ca simple mijloace prin care a asigura un

rezultat. Produsul activitatii artistice este numit semnificatic "munca" (opera) de arta. Adevarul in teoria jocului consta in sublinierea caracterului nechinuit al experientei estetice, nu in imitarea unei calitati neregulate si obiective in activitate. Falsul sau consta in neputiinta sa de a recunoaste ca experienta estetica implica o reconstructie clara a materialelor obiective; o reconstructie care marcheaza atat artele dansului si cantecului cat si pe cale modelatoare. Dansul, de exemplu, implica folosirea corpului si a miscarilor sale intr-un fel care transforma starea lor "naturala". Artistul se ingrijeste de exersarea activitatilor avand o indicatie cat se poate de obiectiva; un efect asupra materialului astfel incat sa il transforme intr-un mijloc de expresie. Joaca ramanae ca o atitudine de libertate de nesubordonare cu un scop impus de o necesitate exterioara, opusa, ca sa spunem, trudei; dar daca este transformata in munca in acea activitate este subordonata producerii unui rezultat obiectiv. Nimeni nu a privit un copil concentrat in joaca sa fara sa observe fuziunea totala a comportamentului jucaus cu seriozitatea. Implicatiile filosofice ale teoriei jocului sunt gasite in opozitia dintre libertate si nevoie, spontaneitate si ordine. Aceasta opozitie se intoarce la acelasi dualism intre subiect si obiect care troneaza asupra teoriei de basm. Observatia sa de baza este ideea ca experienta estetica este o eliberare si o evadare din presiunea "realitatii". Exista o presupunere ca libertatea poate fi dobandita doar cand actiunea personala este eliberata de controlul factorilor obiectivi. Insasi existenta unei opere de arta este o dovada ca nu exista opozitie intre spontaneitatea sinelui si legea sau ordinea obiectiva. In arta, atitudinea jucausa devine interes in transformarea materialului pentru a deservi scopul unei experiente in dezvoltare. Dorinta si nevoia pot fi implinite doar prin intermediul materialului obiectiv, si deci, atitudinea jucausa reprezinta de asemenea interes intr-un obiect.

O forma a teoriei ca arta este joaca atribuie joaca existentei unui surplus de energie in organism care cere a fi descarcat. Dar ideea nesocoteste o intrebare care cere un raspuns. Cum masuram excesul de energie? Cu privire la ce exista acel surplus? Teoria jocului presupune ca acea energie este in exces cu privire la actiuni care sunt necesare datorita cerintelor mediului inconjurator care trebuie intalnite indeaproape. Dar copiii nu sunt constienti de nicio opozitie dintre joaca si munca necesara. Ideea de contrast este un produs al vietii adulte in care anumite activitati sunt recreationale si distractive datorita contrastului lor cu munca ce implica o raspundere mai complicata. Spontaneitatea artei nu este una in opozitie cu nimic, ci marcheaza absorbtia completa in cadrul unei dezvoltari ordonate. Aceasta absorbtie este caractetistica experientei estetice; dar este un ideal pentru intreaga experienta si idealul este realizat in activitatea cercetatorului stiintific si a profesionistului atunci cand dorintele si presiunile sinelui sunt complet implicate in ceea ce este facut in mod obiectiv.

Contrastul dintre activitatea libera si cea promulgata in exterior este un fapt empiric. Dar este produs in mare masura de conditiile sociale si trebuie eliminat, nu dezvoltat intr-o diferentiere care sa defineasca arta. Exista un loc pentru farsa si siversiune in experienta; "o mica absurditate din cand in cand este savurata de catre cei mai mareti oameni". Operele de arta exterioare comediei sunt adesea amuzante. Dar asta nu e un motiv pentru a defini arta in termeni ai diversiunii. Aceasta conceptie isi trage radacinile din notiunea ca exista un antagonism atat de esential si inradacinat intre individ si lume (prin intermediul caruia un individ traieste si se dezvolta) incat libertatea nu poate fi atinsa decat prin evadare.

Acum, exista suficient conflict intre nevoile si dorintele sinelui si conditiile lumii

pentru a conferi substanta teoriei escapiste. Spenser a spus despre poezie ca "este dulcele han al in care lumea se refugiaza de durere si tumultul obositor". Chestiunea nu este interesata de aceasta trasatura, adevarata pentru toate artele, ci are de a face cu felul in care arta executa eliberarea si izbavirea. Chestiunea in cauza este daca eliberarea vine pe calea unui analgezic sau prin transfer intr-un taram cu totul diferit de obiecte, sau daca este atinsa prin manifestarea a ceea ce existenta reala devine de fapt atunci cand posibilitatile sale sunt exprimate in intregime. Faptul ca arta este productie si ca productia apare numai printr-un material obiectiv care trebuie sa fie condus si ordonat in acord cu propriile sale posibilitati pare a fi hotarator in cel de-al doilea sens. Cum spunea Goethe: "Arta este formatoare cu mult inainte de a fi frumoasa. Pentru ca omul are in interiorul sau o natura formatoare care se arata pe sine in activitate de indata ce existenta este in siguranta... Cand activitatea formatoare opereaza pe ceea ce se intinde in jurul ei pornind de la emotii ca singuralitate, individualitate, independenta, neglijent si ignorand tot ce este strain de ea, atunci, indiferent daca nascuta din salbaticie primitiva sau sensibilitate cultivata, este integrala si vie". Activitatea care este libera de punctul de vedere al sinelui este comandata si disciplinata din punctul de vedere al materialului obiectiv care sufera o transformare.

In ceea ce priveste bucuria intalnita in contrast, este la fel de adevarat ca se cauta satisfactia nu in operele de arta ci in lucrurile naturale cat si faptul ca ne intoarcem de la cele din urma inapoi la arta. Cand si cand ne intoarcem bucurosi de la arta fina la industrie, stiinta, politica si viata domestica. Dupa cum Browning spunea:

"Si aceasta este Venus a ta - de la care ne intoarcem
Spre fata de colo care vede arsura. "

Soldatii au parte de prea multa lupta; filosofii de filosofat, si poetul se aseaza bucuros la masa pe care o imparte cu semenii lui. Experienta imaginativa exemplifica mai bine decat orice alt fel de experienta ceea ce experienta insasi este in propria sa miscare si structura. Dar cautam de asemenea incurcatuta conflictului deschis si impactului conditiilor vitrege. Pe deasupra, fara cele din urma arta nu are material; si acest fapt este mai important pentru teoria estetica decat orice contrast care se presupune a exista intre joaca si munca, spontaneitate si necesitate, libertate si obligatie. Pentru ca arta reprezinta fuziune, intr-o singura experienta, a presiunii asupra sinelui din partea conditiilor necesare si spontaneitatii si noutatii individualitatii.

Individualitatea insasi este la origine o potentialitate si se realizeaza in interactiunea cu conditiile inconjuratoare. In acest proces de comunicatie, capacitatile native, care contin un element de unicitate, sunt transformate si devin sine. Pe deasupra, prin rezistentele intalnite, este descoperita natura sinelui. Sinele este atat alcatuit cat si facut constient prin interactiunea cu mediul inconjurator. Individualitatea artistului nu face exceptie. Daca activitatile sale ar fi ramas doar o joaca si pur si simplu spontane, daca activitatile libere nu ar fi fost aduse in contradictie cu rezistenta oferita de conditiile actuale, nicio opera de arta nu ar fi fost produsa. De la prima manifestare a unui impuls de a desena de catre un copil pana la creatiile unui Rembrandt, sinele este creat in creerea obiectelor, o creatie care implica adaptarea activa la materialele exterioare, inclusiv o modificare a sinelui astfel incat sa utilizeze si deci sa invinga nevoile exterioare prin incorporarea lor intr-o viziune si o exprimare individuale.

Din punctul de vedere filosofic, nu vad o rezolvare la conflictul continuu prezent in teoriile de arta si in critica dintre clasic si romantic daca nu observam ca ele reprezinta tendinte care marcheaza fiecare opera de arta autentica. Ceea ce numim "clasic" reprezinta ordinea obiectiva si relatiile intrupate intr-o activitate; ceea ce numim "romantic" reprezinta prospetimea si spontaneitatea care rezulta din individualitate. In perioade diferite si de artisti diferiti, una dintre tendinte este impinsa spre extrem. Daca exista o inclinare a balantei intr-o anumita parte activitatea esueaza; clasicul devine inert, monoton si artificial; romanticul, fantastic si excentric. Dar romanticul pur devine in timp stabilit ca o parte constituenta recunoscuta in experienta, astfel ca exista putere in zicala ca, pana la urma, clasicul nu inseamna nimic mai mult decat ca o opera de arta si-a castigat o recunoastere stabilita.

Dorinta pentru ciudat si neobisnuit, izolarea in spatiu si timp, marcheaza arta romantica. Totusi evadarea din mediul familiar intr-unul strain reprezinta deseori un mijloc de largire a experientei ulterioare, deoarece excursiile artei creeaza noi sensibilitati care in timp absorb ceea ce era strain naturalizandu-l in insasi experienta directa. Delacroix ca pictor ce era in mod nejustificat considerat romantic a fost cel putin un precursor al artistilor ce au venit cu doua generatii dupa, care au facut ca scenele Arabice sa devina o parte a materialului obisnuit al picturii, si care, datorita adaptarii formei lor la materia - subiect, mai bine decat cea a lui Delacroix, nu trezesc sentimente legate de nimic atat de indepartat incat sa para exterior scopului experientei. Sir Walter Scott este clasat ca un romantic in literatura. Totusi chiar si in zilele lui, William Hazlitt, care in mod salbatic a denuntat opiniile politice reactionare ale lui Scott, a spus despre nuvela acestuia ca "intorcandu-ne in timp cu un secol sau ceva de genul asta, si asezand scena intr-un cartier necultivat si izolat, totul devine nou si surprinzator in perioada prezenta avansata". Cuvintele "perioada prezenta avansata" intr-un alt text, "totul este proaspat ca din mana naturii", indica posibilitatea incorporarii neobisnuitului romantic in intelesul mediului inconjurator prezent. Intr-adevar, din moment ce toata experienta estetica este imaginativa, culmea intensitatii la care imaginativul se poate ridica fara sa devina bizar si fantastic este determinata doar de creatie, nu de regulile a priori ale pseudo-clasicismului. Charles Lamb , dupa cum Hazlitt spune, a "antipatizat fetele noi, cartile noi, cladirile noi, obiceiurile noi" si a fost "atasat de obscur si izolat". Lamb insusi spunea: "Nu pot face aceste vremuri prezente sa imi para reale". Totusi Pater citand aceste cuvinte spunea ca Lamb a simtit poezia lucrurilor foarte veche dar, "supravietuind ca o parte actuala a vietii prezentului si ca ceva foarte diferit de poezia lucrurilor disparute dintre noi si antice".

Cele doua teorii criticate (cat si cea a expresiei-sinelui criticata in capitolul Actul Expresiei) sunt dezbatute pentru ca simbolizeaza filosofii care izoleaza individualul, "subiectul"; una dintre ele selectand material care este privat, ca cel al unui vis, cealalta activitati care sunt exclusiv individuale. Aceste teorii sunt comparativ moderne; ele corespund supraestimarii individualului si subiectivului in filosofia moderna. Teoria artei care a avut de departe cea mai mare trecere de-a lungul istoriei, si inca este atat de fortificata incat multi critici considera individualismul in arta ca fiind inovatie eretica, s-a plasat la polul opus. S-a referit la individual ca la un simplu canal, cu cat mai transparent cu atat mai bine, prin care e transportat materialul obiectiv. Aceasta teorie mai veche concepe din arta ca reprezentare, ca imitare. Adepti ai acestei teorii apeleaza la Aristotel ca fiind autoritatea suprema. Totusi, dupa cum fiecare student al acelui filosof stie,

Aristotel a vrut sa spuna ceva cu totul diferit de imitatia intamplarilor si scenelor - de reprezentarea "realista" in sensul ei prezent.

Pentru ca pentru Aristotel universalul era mai real, metafizic, decat particularul. Esenta teoriei sale este sugerata cel mai putin de ratiunea pe care o da el cu privire la poezie ca fiind mai filosofica decat istoria. "Nu e treaba poetului sa spuna ce s-a intamplat ci ceea ce e posibil sa se intample - ce este posibil indiferent daca necesar sau probabil". .... Pentru ca poezia ne spune, mai degraba, universalitatile, istoria particularitatile.

Din moment ce nimeni nu poate nega ca arta are de a face cu posibilul, interpretarea lui Aristotel despre arta ca avand de a face cu necesitatea sau probabilul trebuie sa fie exprimata in termenii sistemului sau. Deoarece, comform lui, lucrurile sunt necesare sau probabile in genuri si specii, nu pur si simplu ca particularitati. Prin propria lor natura anumite genuri sunt necesare si permanente, in timp ce altele sunt doar probabile. Genurile anterioare sunt mereu la fel, cele din urma sunt asa de obicei, ca regula, in general. Ambele genuri sunt universale, din moment ce sunt ceea ce sunt printr-o esenta metafizica innascuta. Asadar Aristotel completeaza pasajul tocmai citat spunand "universalul este genul de lucru pe care o persoana cu un caracter anume l-ar face sau spune proabil sau necesar. Si catre asta tinteste poezia, desi da nume proprii persoanelor. Particularul, de exemplu, reprezinta ceea ce Alcibiades a facut sau prin ce a trecut el".

Acum, termenul tradus aici prin "caracter" este posibil sa ii lase cititorului modern o imresie total gresita. Acesta ar fi de acord ca faptele si vorbele atribuite unui personaj (caracter) al fictiunii, tragediei sau poeziei ar trebui sa para ca curg neaparat sau macar cu mare probabilitate din caracterul individului. Dar el se gandeste la caracter insensul de intim individual, in timp ce "caracter" in pasaj semnifica o esenta sau o natura universala. Pentru Aristotel, semnificatia estetica a portretelor lui Macbeth, Pendennis sau Felix Holt consista in fidelitatea fata de natura intalnita intr-o clasa sau specie. Pentru cititorul modern, ea semnifica fidelitate pentru individul a carui cariera este expusa; lucrurile facute, indurate si spuse ii apartin in individualitatea sa unica. Diferenta este radicala.

Influenta lui Aristotel asupra ideilor ulterioare ale artei poate fi adunata intr-un citat scurt din prelegerile lui Sir Joshua Reynolds. Acesta a spus despre pictura ca activitatea sa consta in "expunerea formelor generale ale lucrurilor", pentru ca "in fiecare clasa de obiecte exista o idee comuna si o forma centrala, care este abstractul variatelor forme individuale apartinand clasei." Aceasta forma generala, existenta anterior in natura, care intradevar este natura atunci cand natura isi este fidela siesi, este reprodusa sau "imitata" in arta. "Ideea de frumos in fiecare specie de lucruri este invariabila".

Slabiciunea, intr-un sens relativ, picturilor lui Sir Joshua Reynolds este fara indoiala atribuita defectelor in propria lui capacitate artistica mai degraba decat acceptarii teoriei expuse de catre el. Mai multe persoane atat in artele plastice cat si in cele literare au sustinut aceeasi teorie si s-au ridicat deasupra ei. Pana la un anumit punct, teoria e doar o reflectie a starii actuale operelor de arta pentru o lunga perioada, din cauza cautarii caracteristicului si evitarii oricarui lucru accidental si probabil. Predominanta acesteia in secolul al optsprezecelea (inafara de pictura din Franta a inceputului de secol) nu reflecta numai principii urmate in arta acelui secol, ci si condamnarea generala a barocului si goticului.

Dar intrebarea ridicata este una generala. Nu se poate inlatura pur si simplu demonstrand ca arta moderna, in toate felurile sale, tinde sa caute si sa exprime trasaturi

individuale si distincte ale obiectelor si scenelor, cum nici nu poate fi stabilit "ipse dixit" ca aceste expuneri ale spiritului modern sunt puncte voluntare de plecare dinspre arta adevarata, explicate prin dorinta pentru simpla noutate si notorietate ulterioara. Pentru ca dupa cum am vazut, cu cat mai mult o opera de arta intrupeaza ceea ce apartine experientelor comune multor indivizi, cu atat mai expresiva este. Intr-adevar, refuzul de a tine cont de controlul exercitat materia-subiect obiectiva reprezinta solul perfect pentru critica indreptata impotriva teoriilor subiectiviste aflate in discutie in ultimul timp. Problema reflectiei filosofice priveste, atunci, nu prezenta sau absenta unui astfel de material ci natura acestuia si felul in care el opereaza in miscarea de dezvoltare a unei experiente estetice.

Chestiunea naturii materialului obiectiv care intra in opera de arta si felul in care opereaza nu pot fi separate. Intr-un sens adevarat, felul in care materialul altor experiente patrunde in sinea experientei estetice reprezinta natura acestuia pentru arta. Dar poate fi subliniat ca termenii general si comun sunt echivoci. Intelesul pe care il poseda pentru Aristotel si pentru Sir Joshua nu sunt, de exemplu, intelesul care ii vine in minte in mod natural unui cititor modern. Pentru cel din urma, se refera la o specie sau un gen de obiecte, si, pe deasupra, un gen care exista deja prin constitutia naturii insasi. Pentru un cititor neexperimentat in metafizica fundamentala, au o semnificatie mai simpla, mult mai directa si experimentala. "Comun" este ceea ce gasim in experienta unui numar de persoane; orice implica participarea unui numar de persoane este, asadar, prin simplul fapt, comun. Cu cat e mai in profunzimea actiunilor si intamplarilor care formeaza experienta, cu atat e mai general sau comun. Traim in aceeasi lume; acest aspect al naturii este comun tuturor. Exista impulsuri si nevoi care sunt comune umanitatii. "Universalul" nu este ceva anterior metafizic intregii experiente ci este un fel in care lucrurile functioneaza in experienta ca un contract de uniune dintre intamplarile si scenele particulare. Potential, indiferent ce in natura sau in asociatii umane este "comun"; daca este sau nu cu adevarat comun depinde de anumite conditii, mai ales de cele care tin de procesul de comunicare.

Pentru ca prin activitati impartasite si prin limbaj si alte cai de interactiune calitatile si valorile devin comune experientei unui grup de oameni. Acum arta este cel mai eficient mod de comunicare care exista. Pentru acest motiv prezenta factorilor generali sau comuni in experienta constienta reprezinta un efect al artei. Orice pe lumea asta, indiferent cat de individual in propria existenta este potential comun, dupa cum am spus, pentru ca este ceva ce poate, doar pentru ca face parte din mediul inconjurator, sa interactioneze cu orice fiinta vie. Dar devine o posesiune comuna constienta, sau impartasita, prin intermediul operelor de arta mai mult decat prin oricare alt intermediu. Ideea ca generalul este constituit din existenta genurilor fixe de lucruri, a fost, pe deasupra, distrusa de dezvoltarea stiintei fizice si biologice. Ideea era un produs al conditiilor culturale, cu privire atat la situatia stiintei cat si a organizarii sociale, care au subordonat individualul in politica insa si in arta si filosofie.

Chestiunea privind felul in care materialele potential comune patrund arta a fost dezbatuta in legatura cu alte materii, mai ales aceea a naturii obiectului expresiv si a mijlocului. Un mijloc, cu cat mai diferit de materialele brute, reprezinta intotdeauna un limbaj, si deci un mod de expresie si comunicare. Pigmenti, marmura si bronz, sunete, nu sunt mijloace pentru ele insele. Intra in formarea unui mediu numai cand interactioneaza cu gandirea si priceperea unui individ. Uneori, intr-o pictura suntem constienti de

existenta vopselei; intelesurile fizice forteaza; nu sunt atat de absorbite intr-o uniune cu contributia artistului incat sa ne transpuna transparent peste textura obiectului, drapajului, pielii umane, cerului sau orice ar fi el. Pana nici marii pictori nu reusesc mereu sa atinga aceasta uniune, Cezanne este un exemplu notabil in acest sens. Pe de alta parte, sunt mai putini artistii in a caror opera nu observam mijloacele materiale folosite. Dar din moment ce numai materialul insuficient este completat de intelesurile umane care interactioneaza, opera este catusi de putin expresiva.

Astfel de fapte constituie dovada suficienta ca mijlocul de expresie in arta nu este nici obiectiv nici subiectiv. Este materia unei noi experiente in care subiectivul si obiectivul au cooperat astfel incat nici unul dintre ele nu mai are o existenta de sine statatoare. Defectul fatal al teoriei reprezentationale este ca identifica exclusiv materia unei opere de arta cu ceea ce este obiectiv. Trece cu vederea faptul ca materialul obiectiv devine materie de arta doar cand este transformat intrand in relatii de a face si a trece printr-o activitate cu un individ, cu toate caracteristicile temperamentului acestuia, manierei speciale a viziunii sale, si experientei unice. Chiar daca ar exista (dar nu exista) genuri fixe speciale de fiinte carora le este subordonat orice este particular, tot ar fi adevarat ca nu ar fi materie de arta. Ar fi in cel mai bun caz material pentru, si ar deveni materie a unei opere de arta doar dupa ce vor fi fost transfigurate prin fuziunea cu materialul care a trecut prin incorporarea cu o creatura vie individuala. Din moment ce materialul fizic folosit in producera unei opere de arta nu este el insusi un mijloc, nu pot fi stabilite reguli a priori cu privire la folosirea lui. Limitele potentialitatii sale estetice pot fi determinate doar experimental si prin ceea ce artistul face din el in practica; o alta dovada ca mijlocul de expresie nu este nici subiectiv nici obiectiv, ci este o experienta in care ele sunt integrate intr-un obiect nou.

Baza filosofica a teoriei reprezentationale este silita sa omita aceasta noutate calitativa ce caracterizeaza fiecare opera de arta veritabila.

Aceasta neglijenta este o consecinta logica a negarii virtuale a rolului esential al individualitatii in ceea ce priveste opera de arta. Teoria realitatii care defineste realul in termeni de genuri fixe este obligata sa se refere la toate elementele de noutate ca accidentale si estetic irelevante, chiar daca sunt practic inevitabile. Mai mult, filosofiile care au fost marcate de inclinatie in favoarea naturilor si "caracterelor" universale au vazut numai ceea ce este etern si neschimbator ca real cu adevarat. Totusi nicio opera adevarata nu a fost vreodata o repetitie a ceva ce existase anterior. Exista intr-adevar opere care tind sa fie simple recombinari de elemente selectate din operele anterioare. Dar sunt academice - sau, sa zicem, mecanice - mai degraba decat estetice. Nu numai critici cat si istorici ai artei au fost indusi in eroare de prestigiul artificial al conceptului despre fix si neschimbator. Au avut tendinta sa gaseasca explicatia operelor de arta ale fiecarei perioade ca simple recombinari ale celor predecesoare, recunoscand noutatea numai cand aparea un nou "stil", si chiar si atunci recunoscand-o numai intr-o maniera zgarcita. Intrepatrunderea vechiului si noului, amestecarea lor completa intr-o opera de arta, reprezinta o alta provocare lansata de arta gandirii filosofice. Da un indiciu despre natura lucrurilor pe care sistemele filosofice rareori l-au urmat.

Sentimentul de sporire a intelegerii, de o mai adanca inteligibilitate in ceea ce priveste obiectele naturii si omul, rezultate din experienta estetica, i-a indemnat pe teoreticienii filosofiei sa trateze arta ca un mod de cunoastere si i-a indemnat pe artisti, mai ales pe

poeti, sa priveasca arta ca mod de revelatie a naturii interioare a lucrurilor ce nu poate fi obtinuta in alt mod. A condus la tratarea artei ca pe un mod de cunoastere superior nu doar celui vietii obisnuite ci chiar celui al stiintei insasi. Notiunea ca arta este o forma de cunoastere (desi nu una superioara celei stiintifice) este implicita in declaratia lui Aristotel ca poezia e mai filosofica decat istoria. Afirmatia a fost facuta de multi filosofi. O citire a acestor filosofi in legatura unul cu celalalt sugereaza, in orice caz, ori faptul ca nu au avut experienta estetica ori ca au permis preconceptiilor sa determine interpretarea. Deoarece cunoasterea pretinsa nu poate fi in acelasi timp una a speciilor fixe, cat Aristotelica; Platonica, cat si Schopenhaueriana; a structurii rationale a universului, cat si Hegeliana; si a starilor de spirit, cat si Croceana; a senzatiilor si imaginilor asociate, cat si cu scoala senzationala; pentru a mentiona cateva dintre instantele filosofice remarcabile. Varietatile de concepte incompatibile subliniate demonstreaza ca filosofii in cauza erau nerabdatori sa realizeze o dezvoltare dialectica a conceptelor incadrate fara sa aiba legatura cu arta inauntrul experientei estetice mai mult decat erau dispusi sa lase aceasta experienta sa vorbeasca de la sine.

Totusi, sentimentul de dezvaluire si intelegere superioara a lumii ramane sa fie explicat. Operele insele demonstreaza faptul ca cunoasterea patrunde adanc si intim in insusi procesul de producere a operei. Teoretic, urmeaza din necesitatea rolului jucat de gandire, prin mijloace fondate in experientele anterioare care sunt incorporate activ in productia si perceptia estetica. Exista artisti care au fost influentati, in mod cert, in munca lor, de stiinta din vremea lor - ca Lucretius, Dante, Milton, Shelley, si, desi nu cu ajutorul picturilor lor, Leonardo si Durer in compozitiile mai mari ale celui din urma. Dar e o mare diferenta intre transformarea cunoasterii care este efectuata in viziunea emotionala si imaginativa, si in expresia prin uniunea cu materialul simtului si cunoasterii. Wordsworth declara ca "poezia este respiratia si spiritul mai rafinat al intregii cunoasteri; reprezinta expresia inflacarata care sprijina intreaga stiinta". Shelley spunea: "Poezia...este dintr-o data centrul si circumferinta intregii cunoasteri; este ceea ce cuprinde intreaga stiinta si la care intreaga stiinta trebuie sa aiba referire".

Dar acesti barbati erau poeti si vorbeau imaginativ. "Respiratie si spirit rafinat" al cunoasterii sunt departe de a reprezenta cunoastere in sensul literal, si Wordworth continua spunand ca poezia "conduce senzatia in interiorul obiectelor stiintei". Si Shelley de asemenea spune, "poezia trezeste si largeste gandirea transformand-o in recptorul a o mie de combinatii nepatrunse ale gandirii." Nu pot vedea in astfel de remarci intentia de a afirma că experiența estetică este *definită* ca un mod de cunoaştere. Ceea ce este sugerat minții mele este faptul că, în ambele, atât creația, cât şi percepția stăpânită a operelor de artă, cunoaşterea este transformată; devine ceva mai mult decât cunoaştere, datorită faptului că este îmbinată cu elementele non-intelectuale, pentru a forma o experiență care să merite să fie făcută ca şi o experiență. Din când în când am expus o concepție a cunoaşterii ca fiind “indispensabilă”. Înțelesuri ciudate au fost atribuite de către critici acestei concepții. Conținutul ei concret este simplu: cunoaşterea este indispensabilă pentru îmbogățirea directă a experienței prin controlul pe care îl exercită asupra unei acțiuni. Nu aş rivaliza cu filosofii pe care i-am criticat în vigoare cu această interpretare a ideilor expuse de Wordsworth şi Shelley. Dar o idee similară cu cea tocmai expusă, îmi pare cea mai naturală traducere a intenției lor. Complexe scene ale vieții sunt mult mai bine descrise prin arta frumosului: totuşi nu prin reflectare şi cunoaştere lucrurile desluşibile sunt reduse la forma conceptuală, ci înfățişând semnificațiile lor ca fond al

trăirii clare, coerente şi pătimaşe. Problema pe care o găsesc în teoriile ilustrative şi cognitive ale frumosului este aceea că ele, la fel ca şi teoria jocului şi a iluziei, izolează o direcţie din întreg, o direcţie care este mai mult cauzată de întreaga structură la care contribuie şi în care este absorbită. Ele au adoptat-o ca fiind un întreg. Astfel de teorii ori marchează o frână în arta frumosului de partea celor care o susţin, o frânare care este prelungită prin iluzii cerebrale induse, ori neglijează natura trăirii de fapt în favoarea constrângerii unor concepţii filosofice mai importante pentru care autorii lor au militat.

Există un al treilea tip de teorii generale care combină faza omisă a primului tip de teorii cu concepţia supraintelectualizată a artei specifică celui de-al doilea tip de teorie. Originea istorică a acestui al treilea tip, după gândirea occidentală, ne duce înapoi la Platon. El porneşte de la conceptul de reprezentare, imitare, dar pentru el există un element de prefăcătorie şi înşelăciune în fiecare imitaţie, şi adevărata funcţie a frumuseţii

din fiecare obiect, natural sau artistic, este să ne ducă dincolo de simţ şi observaţie. Platon a spus în una din cele multe menţionări geniale,…."elementele ritmice şi armonioase ale artei, asemeni unei adieri de vânt într-un loc plăcut, pot din fragedă copilărie să ne conducă la armonie şi frumuseţea înţelepciunii; cineva aşa cultivat îşi va cunoaşte la timpul potrivit şi înaintea celorlalţi, cumpătarea şi înţelepciunea". Prin prisma acestei viziuni, obiectul artei este să ne cultive începând de la artă până la percepţia esenţei raţionale pure. Există o suită de trepte succesive care ne conduc de la simţ mai sus. Stadiul cel mai jos constă în frumuseţea obiectelor descoperite cu ajutorul simţurilor; un stadiu moral periculos pentru că are tendinţa de a se opri aici. De aici înainte suntem invitaţi să urcăm spre frumuseţea minţii, spre frumuseţea judecatei şi creaţiei de unde ar trebui să ascedem spre frumuseţea ştiinţei, artei şi apoi la cunoşterea intuitivă a frumuseţii absolute. Scara lui Platon este doar cu un urcus; nu există întoarcere din cel mai înalt punct al frumuseţii la experienţa perceptuală.

Frumuseţea lucrurilor în mişcare – ca lucruri toate ale trăirii – ar putea fi privită ca o posibilă înclinaţie a sufletului către înţelegerea formei eterne a frumosului. Chiar şi intuiţia acestora nu e finală. "Reamintiţi-vă cum în această ipostază, prin zărirea frumuseţii cu ochiul minţii cineva va da naştere nu numai imaginilor frumuseţii, ci ei însăşi. Astfel, dând naştere şi cultivând pefecţiunea adevărată, acel cineva va putea deveni prieten cu Dumnezeu şi divin ca orice muritor". Urmărindu-l pe Platon în perioada în care a fost numit de Gilbert Murray "lipsa de nervi", Plotinus a continuat implicaţiile logice ale ultimei clauze. Proporţia, simetria şi armonia părţilor nu formează frumuseţea obiectelor naturale şi artistice mai mult decât farmecul lor voluptos. Frumuseţea acestora este dată mai presus de ele de caracteristica esenţială eternă care străluceşte prin ele. Creatorul tuturor obiectelor este artistul suprem care "domneşte asupra fiinţelor" şi care le face să fie frumoase. Plotinus a considerat că e nevrednic să conceapă fiinţa supremă. Creştinismul nu a avut aceeaşi remuşcare şi, în versiunea sa Neo-Platonism, frumuseţea

artei şi a naturii au fost concepute ca fiind manifestaţii în limita perceptibilă a lumii ale Spiritului care este deasupra naturii şi mai sus de percepţie.

Un ecou al filosofiei este regăsit în Carlyle, când a spus, că în artă "infinitul este făcut să se amestece cu finitul; să stea vizibil şi ca şi cum ar fi accesibil acolo. În acest fel sunt făcute toate lucrările de artă adevărate; în ea (dacă facem diferența între o lucrare adevărată şi una proastă) desluşim eternitatea privind în timp, Dumnezeu devine vizibil". Este aproape definitiv stabilit de Bonsanquet, un idealist modern al tradiției germane, când afirma ca spiritul artei este credința în "viață şi divinitatea cu care lumea externă este pătrunsă şi inspirată, în aşa fel încât caracteristicile "idealizarii" artei nu sunt produse ale imaginației care pleacă de lângă realitate, pe cât sunt revelații ale vieții şi divinității care este în final singura reală".

Metafizicienii contemporani care au abandonat tradiția teologică au vazut că esențele logice au fond şi nu au nevoie de suportul care le-ar fi fost dat de prezența în fiecare minte sau spirit. Un filosof contemporan, Santayana, a scris: " Natura esenței nu apare nicăieri mai bine decât în frumos când este o prezență pozitivă a spiritului, şi nu un titlu vag acordat convențional. Într-o formă simțită a fi frumoasă, o complexitate evidentă compune o unitate evidentă; o intensitate şi individualitate marcate sunt văzute ca aparținând unei realități cu totul imateriale şi incapabile să existe altfel decât de ochii lumii. Această frumusete divină este evidentă, fugitivă, impalpabilă şi fără acoperiş într-o lume materială; totuşi, fără îndoiala individuală şi mulțumitoare de sine, şi deşi dispare repede, nu este niciodată înlăturată; deşi e prezentă puțin, aparține eternității". Şi încă o dată: "cel mai material lucru pe cât se poate de frumos este imaterializat instant, ridicat deasupra relațiilor personale externe, concentrat şi înrădăcinat în ființa proprie într-un cuvânt care sublimează o esență. Implicațiile privirii sunt reliefate într-o esență care spune:" valoarea stă în semnificație nu în conținut; î*n abordarea ideală a lucrurilor* nu în energia în care se întruchipează". (scrisul în italic nu este original).

Consider că există un factor empiric implicat şi în conceptul cunoaşterii esteticului. Am avut ocazia să vorbesc de nenumărate ori despre calitatea unei trăiri estetice intense care este apropiată de inefabil şi mistic. Cea mai apropiată interpretare intelectuală a calității artei o traduce în termenii unei metafizici a visului. În orice caz, când această concepție a esenței de bază este comparată cu arta concretă a frumosului se vede că suferă de două defecte fatale. Toate trăirile sincere sunt calitative, şi calitățile sunt cele care fac experiența de viață prețioasă. Totuşi, reflecția, trece de calitățile apropiate în favoarea descrierilor şi neglijează orânduirea calitativă. Reflecția filosofică a purtat aceasta indiferență față de calități până în punctul aversiunii. Le-a amenințat că ascund adevărul aşa cum perdeaua cade asupra realității prin simț. Dorința de a diminua calitățile imediate ale simțului – şi toate calitățile sunt mediate printr-o formă a simțului- sunt întărite de frica de simț, moralistic la origine. Simțul pare, dupa Platon, a fi o seducție care îndepărtează omul de spiritual. Este acceptat mijloc prin care omul poate fi adus la intuiția unei esențe imateriale şi non-senzoriale. În vederea faptului că lucrarea de artă este impregnarea materiei senzoriale cu valorile imaginative, nu cunosc nici o critică asupra teoriei care zice că metafizica spriuală nu are nici o legătură cu arta reală a frumosului.

Termenul de "esență" este extrem de ambiguu. În terminologia comună înseamnă *"fondul"* (esența) unui lucru; am redus o serie de conversații şi operații complicate şi rezultatul constă în ce este esențial. Eliminăm irelevanțele şi reținem doar

ce este indispensabil. O veritabilă expresie ne duce, în acest sens, către "esență". Esența aici denotă o structură plină de înțelesuri dispersate, mai mult sau mai puțin clare, de o serie de întâmplări care însoțesc o varietate de experiențe. Ce este esențial sau indispensabil este de asemenea în legătură cu un scop. Pentru ce sunt anumite considerații mai indispensabile decat altele? Temeiul lucrărilor nu este acelaşi pentru un avocat, cercetător de ştiință sau un poet. O lucrare de artă poate cu siguranță transmite esența multitudinii de experiențe, câteodată chiar şi într-un mod comprimat şi pătrunzător.

Selecția şi simplificarea survin de dragul exprimării esențialului. Courbet adesea exprima esența purității care impregnează un peisaj; Claude aceea a *divinității locale* şi a scenelor idilice; Constable, esența scenelor rurale simple ale Angliei; Utrillo, aceea a clădirilor de pe o stradă din Paris. Dramaturgi şi romancieri contruiesc personaje care scot esențialul din neesențial.

De vreme ce o lucrare de artă reprezintă un conținut de experiențe mărețe şi intense, scopul care determină ce este esențial din punct de vedere estetic este întocmai formarea unei experiențe ca o experiență. În loc de a fugi de experiență către domeniul metafizicii, fizicul experiențelor este atât răsplătit încât devine problema esențială a unei experiențe noi. Mai mult de atât, simțul pe care-l avem acum pentru caracteristicile esențiale ale persoanelor şi obiectelor este din abundență rezultatul artei, în timp ce teoria care este în discuție ține acea artă dependentă de ea şi se referă la esențe deja existente, astfel inversând procesul actual. Dacă suntem acum conştienți de semnificațiile esențiale, este în mare datorită faptului că artiştii în toate domeniile artei le-au extras şi exprimat într-un mod însuflețit şi remarcabil al percepției. Formele sau Ideile care Platon a crezut că sunt modele sau tipare ale lucrurilor existente, îşi au originea de fapt în Arta greacă, aşa că purtarea artiştilor față de el este dovada clară a ingratitudinii intelectuale.

Termenul de "intuiție" este unul din cele mai ambigue din tot şirul gândirii. Teoriile doar consideră ca ar trebui să aibă esență şi propriul său obiect. Croce a combinat ideea de intuiție cu cea a expresivității. Identificarea lor unul cu celălalt şi a ambelor cu arta le-a dat de furcă cititorilor. S-a subînțeles, desigur, prin principiile sale filosofice că îşi îngăduie o dovadă clară a ceea ce se întâmplă când un teoretician supraimpune preconcepțiile filosofice asupra unei frâne a experienței estetice. Pentru Croce, este filosof cel care crede că singura existență reală este mintea, că " obiectul nu există decât dacă este cunoscut, că nu poate fi separat de spiritul cunoscător". În percepția comună, obiectele sunt percepute ca şi când ar fi externe minții. De aceea, conştiința obiectelor de artă şi a frumuseții naturale nu este de domeniul percepției, ci al intuiției care cunoaşte obiectele ca stări ale minții însele.

" Ceea ce admirăm într-o operă de artă este forma imaginativă perfectă în care s-a îmbrăcat o stare a minții." " Intuițiile sunt aşa cu adevărat pentru că ele reprezintă sentimente". De aici, starea minții care constituie o lucrare de artă este expresia ca manifestare a unei stări a minții şi este intuiție ca şi cunoaştere a unei stări a minții. Nu mă refer la ideea de respingere a teoriei, ci ca orientare către extrem la care filosofia poate ajunge prin supraimpunerea unei teorii preconcepute asupra experienței estetice, rezultând o deformare arbitrară.

Schopenhauer, ca şi Croce, arată ocazional sensibilitate faţă de lucrările de artă în mai mare masură decât majoritatea filosofilor. Dar versiunea lui asupra intuiţiei estetice, referindu-se ca la o altă dovadă a nereuşitei filosofiei, merită provocarea pe care arta o oferă gândului reflectiv. El a scris când Kant a pus problema filosofiei prin instituirea unei separaţii clare între simţ şi fapt neobişnuit: şi a pune o problemă este modul cel mai eficient de a influenţa gândul următor. Teoria despre artă a lui Schopenhauer, în ciuda multor remarci acute, este o dezvoltare dialectică a soluţiei lui la problema Kantiană a relaţiei dintre cunoaştere şi realitate, dintre fenomen şi realitatea de bază.

Kant a făcut voinţa morală să fie controlată de conştiinciozitatea datoriei care transcede simţul şi experienţa, singura poartă de garanţie a realităţii de bază. Pentru Schopenhauer un principiu activ denumit "Voinţa " este sursa creativă a tuturor fenomenelor atât naturale cât şi morale, în timp ce voinţa este o formă a neliniştii şi a cautărilor obsesive care condamnă în final la frustrare eternă. Singura cale către pace şi trainica satisfacţie este fuga de voinţă şi produsul său. Kant a identificat deja experienţa estetică cu contemplarea. Schopenhauer a declarat că contemplarea este singurul mod de evadare, şi că, în contemplarea lucrărilor de artă, studiem de fapt concretizarea voinţei, şi în acest fel, ne eliberăm de lanţul pe care voinţa îl are asupra noastră în toate celelalte chipuri ale experienţei. Concretizările Voinţei sunt universale; se aseamană cu formele şi tiparele eterne ale lui Platon. Prin urmare în pura lor contemplare în univers ne pierdem şi obţinem "binecuvantarea voinţei- mai puţină percepţie".

Cea mai reală critică a teoriei schopanhaueriene o găsim în propria lui dezvoltare a teoriei. Exclude farmecul din artă, deoarece farmecul semnifică atracţie, şi atracţia este un mod de a răspunde voinţei, fiind într-adevăr aspectul pozitiv al acelei relaţii, de dorinţă a obiectului care este exprimat în mod negativ prin repulsie. Mai importantă este aranjarea ierarhică stabilă pe care a instituit-o. Nu numai splendorile naturii sunt mai prejos decât cele artistice încă de când se vizualiza o concretizare mai accentuată a fiinţei decât cea a naturii, dar şi forma ierarhică de la inferior la exterior dau curs atât naturii cât şi artei. Emanciparea pe care o obţinem în contemplarea verdeaţei, copacilor , florilor, este mai uşoară ca cea pe care o câştigăm din contemplarea formelor din viaţa animală, în timp ce frumuseţea finită umană este mai presus de toate, de vreme ce Voinţa este eliberată din sclavie în ultimele forme ale manifestării sale.

În operele de artă, arhitectura este la cel mai jos nivel. Motivul dat este deducţia logică din sistem. Forţele Voinţei de care depinde sunt la cel mai jos nivel, şi anume, coeziune şi profunzime ca manifestare la rigiditate şi influenţa profundă. Prin urmare, nici o clădire din lemn nu poate fi frumoasă cu adevărat, şi toate accesoriile umane trebuie să excludă efectul estetic pentru că sunt legate de dorinţă. Sculptura e mai presus decât arhitectura, pentru că, deşi este încă legată de forme inferioare ale forţei Voinţei, le tratează ca manifestare în forma umană. Pictura se ocupă cu forme şi figuri şi aşa se apropie de formele metafizicii. În literatură, în special poezie, aspirăm la Ideea esenţială a omului însuşi, şi astfel, tindem spre apogeul *efectelor* Voinţei.

Muzica este arta cea mai presus, deoarece nu doar că ne dă concretizările externe ale Voinţei, dar ne şi invită la contemplarea proceselor autentice ale Ei. Mai mult decât atât, intervalele distincte din portativ sunt comparabile cu categoriile distincte ale concretizării Voinţei, corespunzător speciilor distincte ale naturii". Notele joase

reprezintă munca forțelor de jos, în timp ce notele înalte reprezintă forțele din viața animală, iar melodia prezintă viața intelectuală a omului, cel mai înalt obiectiv a existenței.

În ideea transmiterii de cunoştinţe, rezumatul meu este sărăcăcios; şi, după cum am mai spus, multe din diversele precizări shopenhaueriene sunt adevărate şi edificatoare. Singurul lucru adevărat este că el ne evidențiază ca recunoştintă veritabilă şi proprie, ne demonstrează tuturor mai bine lucrul care se întâmplă când reflecțiile unui filosof nu sunt proiecții în gând ale artei ca experiența în termenii actuali, ci sunt dezvoltați fără respect pentru artă şi apoi forțați să accepte un înlocuitor. Intenția mea în acest capitol nu a fost să critic anumite filosofii despre artă ca cele de mai sus, ci să extrag semnificația pe care arta o are pentru filosofie în cel mai evident scop. Pentru filosofie, ca şi artă, intervine intermediarul minții fanteziste, şi, de vreme ce arta, este cea mai directă şi completă formă de manifestare a experienței ca *experiența* , conferă un control unic pentru speculațiile imaginare ale filosofiei.

În artă ca experiență, realitatea şi eventualitatea sau idealitatea, noul şi vechiul, concretul obiectiv şi reacția personală, individualul şi universalul, superficialul şi profunzimea, judecata şi intenția, sunt reunite într-o experiență în care sunt toate transformate de la semnificația care le aparține când sunt izolate în reflectare. "Natura", a zis Goethe " nu are nici sâmburele nici coaja". Doar în arta frumosului această afirmație este adevarată în totalitate. Despre artă ca măiestrie, este adevărat şi faptul că natura nu este nici o ființă subiectiva nici obiectivă.; nu este nici individuală, nici universală; nici senzorială, nici rațională. Semnificația artei ca măiestrie, experiență, este, de aceea, incomparabilă cu aventura gândului filosofic.

13.Criticism şi percepţie

Critica înseamnă părere, discernământ, atât în mod ideal, cât şi în mod etimologic. Înţelegerea părerii este, de aceea, prima condiţie pentru teoria despre critica naturii. Percepţiile completează opiniile ca fond, dacă acestea se raportează categoriilor fizice, politice sau biografice. Subiectul percepţiei este singurul lucru care face diferenţa între opiniile care urmează. Controlul subiectului percepţie în vederea asigurării informaţiilor necesare pentru judecată este cheia unei distincţii enorme între opinii – şabloane brutale ale evenimentelor naturale- şi cea al unui Newton sau Einstein. De vreme ce fondul criticii estetice este percepţia obiectelor estetice, critica naturală şi artistică este întotdeauna determinată de calitatea primei percepţii; Mărginirea percepţiei nu poate fi niciodată înlocuită cu nici o valoare a învăţăturii, deşi vastă şi cu nici o regulă a teoriei abstracte, deşi corectă. Nu este posibil nici să excludem opinia, judecata, dacă intrăm în percepţia estetică, şi nici să ignorăm prima impresie calitativă.

Teoretic, am putea să trecem de la experienţa estetică directă la ceea ce are implicaţie în judecată, concluziile fiind date, pe de o parte de realitatea formală a lucrărilor de artă aşa cum există în percepţie, şi, pe de altă parte de ceea ce natura prin structura sa, implică în judecată. Dar, de fapt, este nevoie să elucidăm motivul în prima fază. Pentru diferenţele care nu se pot împăca cu privire la natura raţiunii ele sunt reflectate în teoriile criticismului, în timp ce anumite tendinţe în artă au pricinuit teorii contradictorii care sunt dezvoltate şi susţinute de dragul justificării unei mişcări şi a condamnării alteia. Într-adevăr este un motiv pentru ascunderea faptului că cele mai vitale întrebări asupra teoriei frumosului sunt în general regăsite în controversele privind mişcările speciale în anumite ramuri ale artei, ca de exemplu “funcţionalism” în

arhitectură, poezie "pură" sau vers liber în literatură, "expresionism" în dramă, "fluxul conştiinţei" în roman, "măiestrie proletariană" şi relaţia artistului cu condiţia economică

şi activităţile sociale. Aceste contradicţii sunt însoţite de discuţii aprinse şi prejudecăţi. Dar e mai probabil să fie conduse cu un ochi orientat pe lucrări de artă concrete decât lucrurile de mântuială asupra teoriei estetice în abstract. Până acum au complicat teoria criticismului cu ideile şi ţelurile derivate din mişcările adepţilor externi.

La punctul de origine nu se poate admite, pe deplin, că judecata este un act al inteligenţei care execută conţinutul direct al percepţiei în interesul unei percepţii mai adecvate. Judecata are şi un înţeles legalistic şi importă, ca în fraza lui Shakespeare, "o critică, ba chiar, un paznic de noapte". Urmărind aplicarea legii, un judecător, un critic este cel care pronunţă o sentinţă autoritară. Auzim frecvent de opinia criticilor şi de influenţa istoriei asupra operelor de artă. Critica este o cugetare ca şi cum treaba ei nu ar fi explicaţia conţinutului unui obiect ca substanţă şi formă, ci un proces de achitare sau condamnare pe baza meritelor sau defectelor.

Judecătorul – în sens judiciar – ocupă un loc în autoritatea socială. Sentinţa lui determină soarta unui individ, a unei cauze poate, şi ocazional stabileşte caracterul legitim al direcţiilor viitoare ale unei acţiuni. Dorinţa pentru autoritate (şi dorinţa de a fi urmărit) animează sufletul uman. Majoritatea existenţei noastre este ţinută sub ideea de laudă şi învinuire, disculpare şi dezaprobare. Prin urmare, a reieşit în teorie, reflectând o tendinţă răspândită în practică, o dispoziţie de a ridica critica la ceva "judiciar". Nimeni nu poate citi tot ce oferă şcoala criticii fără să vadă că e tipul compensatoriu – faptul care

a dat naştere la ironia că criticile sunt cele care lipsesc în creaţie. Multă critică de tip "legal" îşi are originea în neîncrederea în sine subconştientă şi o solicitare constantă a

autorităţii pentru protecţie. Percepţia e blocată şi întreruptă de dominaţia influentă a memoriei, de înlocuirea precedentei şi atracţia pentru experienţa directă. Dorinţa pentru

poziţie autoritară face critica să vorbească ca şi cum ar fi avocatul unor principii stabilite deja care au suveranitate incontestabilă.

Din nefericire, asemenea activităţi au contaminat însăşi concepţia autentică a criticii. Judecata finală, care stabileşte un lucru, este mai potrivită pentru a organiza firea umană decât este judecata care reprezintă dezvoltare în ideea unei percepţii profund înţelese. Experienţa originală adecvată nu este uşor de obţinut.; dobândirea ei este un test al sensibilităţii înnăscute şi al unei experienţe mature dobândite prin contacte multiple. O judecată, ca un act al unei cercetări controlate, cere o bază de cunoştinţe bogate şi o perspicacitate disciplinată. Este mult mai uşor să "spui" oamenilor ce să creadă, decât să separi şi să uneşti. Şi un public care a fost obişnuit a i se spune, mai degrabă decât a fi educat cu a-şi pune întrebări, i place să i se spună.

Decizia juridică poate fi dată doar pe baza regulilor de bază presupuse a fi aplicabile în toate cazurile. Răul făcut în cazuri particulare ale sentinţei juridice, ca trăsătură caracteristică, este mai puţin grav decât rezultatul dezvoltării noţiunii standardelor autoritare precedente care sunt la mâna judecătorului. Aşa zisul clasicism al

sec. al 18-lea invoca faptul că strămoşii ne-au înzestrat cu legi provenite din tipare. Influenţa acestui crez s-a extins de la literatură până la alte ramuri ale artei. Reynolds a recomandat studenţilor artei observarea formelor artei lui Umbrian şi a pictorilor romani şi i-a prevenit asupra altora, aşa numitul Tintoretto că invenţiile sale sunt " sălbatice, capricioase, extravagante şi fantastice".

O examinare cumpătată a importanţei tiparelor trecutului este dată de Matthew Arnold. El a spus că cea mai bună cale ca să descoperim " ce poezie aparţine categoriei cu adevărat excelente şi care ne oferă avantaje, este să avem în minte versuri şi expresii ale marilor maeştri, şi să le punem în practică, ca un criteriu, altei poezii". El neagă afirmaţia că altă poezie ar trebui simplificată la imitaţie, dar spune că asemenea versuri sunt " criterii iminente în a detecta lipsa calităţii lirice înalte". Lăsând la o parte elementul moral implicat în cuvinte, mi-am luat libertatea în a sublinia ideea că testul de "iminent" este menit, dacă e acţionat conform, să limiteze răspunsul direct al percepţiei, să adauge conştiinţa de sine şi încrederea factorilor străini, toate dăunătoare aprecierii vieţii. Mai mult de atât, e in discuţie întrebarea dacă capodoperele trecutului sunt acceptate aşa cum sunt din cauza unui răspuns propriu sau din convenţie şi tradiţie autoritară. Matthew Arnold atribuie o maximă încredere puterii percepţiei precise şi corecte a cuiva.

Reprezentanţii şcolii criticii de artă nepărtinitoare nu par a fi siguri dacă artiştii sunt măreţi pentru că observă anumite reguli sau pentru că regulile care sunt observate acum derivă din munca oamenilor mari. În general, este mai bine să asumi, după părerea mea, că încrederea în reguli este o insuficienţă şi slabă versiune, a unei admiraţii sincere, devenită în final servilă, a muncii unor personalităţi ieşite din comun. Dar, fie că au pus bazele pe cont propriu, fie că sunt derivate din capodopere, modelele, reţetele şi regulile sunt generale, în timp ce obiectele de artă sunt individuale. Cele dintâi nu au un loc în timp, fapt cu naivitate demonstrat prin denumirea de eterne. Ele nu îşi găsesc locul nici aici nici acolo. Se aplică în general, dar nu şi în particular. În ideea obţinerii concretului, prin exemplificare trebuie să fie făcută referire la operele "maeştrilor". Chiar şi înşişi maeştrii îşi fac perioada de ucenicie, dar pe măsură ce se maturizează absorb toate cele învăţate în propria lor experienţă, viziune şi stil.

Sunt maeştri tocmai pentru faptul că nu urmăresc modele şi reguli, ci le supun pe acestea două în a servi creşterii experienţei personale. Tolstoi a vorbit ca un artist când a spus că " nimic mai mult nu contribuie la denaturarea artei decât aceste puteri şi reguli impuse de criticism'. Odată ce un artist este măreţ "toate lucrările sale sunt privite ca admirabile şi demne de imitare….. Fiecare lucrare falsă lăudată este o uşă prin care dau buzna ipocriţii artei".

Dacă criticii de artă nepărtinitori nu învaţă modestia din trecut şi profesează pentru stimă, nu este din cauza lipsei de material şi subiect. Trecutul lor este evident un record de greşeli remarcabile. Expoziţia comemorativă de picturi ale lui Renoir de la Paris din vara anului 1933 a fost o ocazie de a dezgropa declaraţiile de opinie ale unor critici de artă pentru 50 de ani. Declaraţiile pornesc de la afirmaţii precum că picturile au cauzat o ameţeală asemănătoare răului-de –mare, sunt rezultatul unor minţi bolnave – o afirmaţie preferată – că au amestecat la întâmplare o mulţime de culori violente, până la afirmaţia că sunt " negaţii la tot ceea ce e permis (cuvânt caracteristic) în pictură, la tot ce înseamnă lumină, transparenţă şi umbră, claritate şi design". La fel şi la sfârşitul anului 1897, un grup de academicieni (mereu favoriţi ai criticismului juridic) au protestat

împotriva acceptării în Muzeul de la Luxembourg a colecţiei de picturi a lui Renoir, Cezanne şi Monet, şi unul din ei a afirmat că este imposibil ca Institutul să rămână liniştit şi mut la un asemenea scandal ca prezenţa unei colecţii demente, de vreme ce este protectorul tradiţiei – altă idee caracteristica a criticismului judiciar. *

Există, totuşi, o uşoară înduioşare când vine vorba de criticismul francez. Pentru valoarea adevărată a unei declaraţii putem să ne întoarcem la spusele unui critic American cu ocazia expunerii Armory din New York 1913. Sub titlu de ineficacitate a lui Cezanne, s-a spus că "este un impresionist de mâna a doua care a avut atunci şi acum noroc în a desena o pictură destul de bună". Remarcile despre Van Gogh sunt dispuse în felul următor: " Un impresionist destul de competent care are mână de fier şi puţine idei despre frumusete, şi care a făcut pradă de pânză cu tablouri neînsemnate şi lipsite de gust".

* Cea mai mare parte a colecţiei se află la Louvre – ceea ce spune suficient despre competenţa criticismului

Matisse este catalogat ca unul care " a pierdut tot respectul pentru tehnică, tot sentimentul pentru ambianţă şi mediu; e doar multumit să-şi mâzgălească pânza cu elemente lineare şi tonale de calitate inferioară. Negaţia lor asupra a ceea ce arta adevărată implică este semnificativă pentru mulţumirea de sine. Ele nu sunt opere de artă decât obrăznicii neînsemnate". Referirea la expresia "arta adevarată" este caracteristică criticismului judiciar, niciodata mai nechibzuit şi nesocotit decât în cazul ăsta cu inversarea a ceea ce înseamnă semnificativ la artiştii menţionaţi: Van Gogh este mai degrabă exploziv decât mână de fier; Matisse un tehnician aproape fără cusur, şi decorativ din fire decât nemanierat şi de proastă calitate; în timp ce "mâna a doua" expresia folosită pentru Cezanne vorbeşte de la sine. Totuşi, acest critic a acceptat până acum pictura impresionista a lui Manet şi Monet – era 1913 în loc de 20 de ani mai devreme. Şi urmaşul lui spiritual, fără îndoială, i va ataca pe Cezanne şi Matisse ca nişte standarde prin care se blamează unele mişcări viitoare în arta picturii.

"Criticismul" citat a fost precedat de alte remarci care indică natura premisei false implicate întotdeauna în critica juridică, nepărtinitoare: confuzia unei tehnici particulare cu forma estetică. Criticul din discuţie a fost citat dintr-un comentariu public al unui client care nu era critic de artă profesionist. Acesta din urmă a spus:" niciodată n-am auzit o mulţime de oameni să vorbească atât de mult despre semnificaţie, relevanţă şi despre viaţă, şi atât de puţin despre tehnică, valori, tonuri, desen, perspectivă, planuri în albastru şi alb, etc.".Şi atunci criticul juridic a adăugat: " Suntem recunoscători pentru mica dovadă concretă de falsitate, care mai mult decât altele, conduce pe o cale greşită şi zăpăceşte complet observatorii prea încrezători. A manifesta la această expoziţie o atenţie mărită asupra " semnificaţiei" şi asupra "vieţii" pe seama problemelor de tehnică, nu e o problemă uşor de ignorat; este a da de pomană cu ambele mâini. În artă, elemente ca "semnificaţia" şi "viaţa" nu există înainte ca artistul să-şi însuşească acele procese tehnice prin care a luat fiinţă sau nu ca geniu".

Caracterul nedemn al implicării problemelor de tehnică, pe care autorul comentariului a dorit să le elimine, este atât de caracteristic aşa-zisului criticism judiciar,

încât are semnificație doar pentru faptul că indică în întregime cum gândeşte criticul despre tehnică când este strâns legată de procedură. Şi acest fapt este cu adevărat semnificativ. Indică sursa eşecului chiar şi celui mai bun criticism judiciar: incapacitatea sa de a face față apariției unor noi aspecte ale vieții - ale experiențelor care cer noi moduri de exprimare. Toți pictorii post-impresioniști (cu excepția parțială a lui Cezanne) au arătat în operele lor că şi-au însuşit tehnicile maeştrilor care i-au precedat imediat. Influența lui Courbet, Delacroix, chiar şi Ingres s-a răspândit printre ei. Dar toate aceste tehnici au fost favorabile interpretării lucrărilor vechi. Pe măsură ce aceşti pictori s-au perfecționat, au avut viziuni noi; au văzut lumea într-un mod în care pictorii mai vechi au rămas insensibili. Obiectul lor de studio a cerut o nouă formă. Şi datorită relativității dintre tehnică şi formă, au fost constrânşi să facă experimente cu procedurile tehnice noi. Un mediu care este schimbat fizic şi mental cere forme noi de expresie. *

Mă repet când zic că trebuie să dezvăluim greşeala inerentă susținută chiar şi de cea mai bună teorie a criticismului judiciar. Reala semnificație a unei noi evoluții importante în orice artă este aceea că exprimă ceva nou în experiența umană, un nou mod de interacționare a ființei cu mediul înconjurător, şi prin urmare, eliberarea de guvernările înguste şi inerte de până atunci. Deci, evoluția nu poate fi decât judecată greşit când forma este identificată cu o tehnică cunoscută. Cu excepția când criticul de artă este, în primul rând, sensibil la“ semnificație şi viață” şi-i percepe ca pe ceva care cere forma sa proprie, este neajutorat în fața experienței, care are un caracter cu totul distinct. Fiecare persoană profesionistă este supusă influenței obişnuinței şi indolenței, dar trebuie să se protejeze de aceasta prin sincera consfătuire cu viața însăşi. Criticul judiciar promovează tocmai lucrurile care sunt aşa zisele pericole după el într-un principiu şi normă.

Incapacitatea a ceea ce se numeşte criticism judiciar a provocat o reacție la extrema opusă. Protestul ia forma criticismului “impresionist”. Este de fapt, neexprimat în cuvinte, un refuz al posibilității existenței unui criticism în ideea de judecată, discernământ, şi o afirmare că acea judecată ar trebui înlocuită de starea pe care o evocă stimulii senzoriali şi imaginile obiectului de artă. În teorie, dar nu şi în practică întotdeauna, asemenea criticism porneşte de la “obiectivitatea” standardizată a regulilor deja făcute şi precedente haosului subiectivității lipsită de control obiectiv, şi , chiar şi aplicat logic, ar duce la inaplicabilitate– ceea ce se şi întâmplă uneori. Jules Lemaitre a făcut o declarație aproape canonică din punct de vedere impresionistic. El a spus: “Criticismul, oricare ar fi pretențiile sale, nu poate merge mai departe decât a-şi exprima o părere care, la un moment dat, e a noastră, despre lucrarea de artă prin care artistul ei însuşi şi-a memorat impresia pe care a lăsat-o lumii la un moment dat.”

Declarația, prin explicare, merge dincolo de concepția generală a teoriei impresioniste. A “defini” o impresie semnifică mult mai mult decât a o rosti. Impresiile, toate efectele calitative neanalizate pe care lucrurile şi faptele ni le provoacă, sunt antecedente şi începuturi ale tuturor părerilor.** O idee nouă, posibil finalizată într-o opinie trecând prin cercetarea detaliată, este o impresie, atât în teoria unui om de ştiință cât şi a unui filosof. Dar ca să definesti o impresie trebuie s-o analizezi, şi analiza nu poate fi facută decât trecând dincolo de impresie, prin legătura sa cu fondul (pânza) pe care stă şi însemnătatea pe care o lasă moştenire. Şi această procedură e opinia, judecata. Chiar şi dacă cel care îşi exprimă impresia limitează expunerea ei, demarcarea şi delimitarea ei, la fundamentele temperamentului şi trecutului propriu, dându-i încrederea

sa cititorului, tot ajunge de simplă impresie la ceva obiectiv al acesteia. Astfel, el oferă cititorului baza unei "impresii" din propriul lui punct de vedere care este mult mai fondată obiectiv decât orice impresie pe baza expresiei "mi-i s-a părut".

Se oferă, astfel, cititorului experimentat calea de mijloc pentru discriminarea diferitelor impresii ale diferitelor persoane prin prisma influenței propriei experiențe a celui care o trăieşte.

Menționarea că fundamentele obiective au început cu referirea la trecutul personal nu se opreşte aici. Biografia celui care îşi defineşte impresia nu se află în interiorul corpului sau minții sale. Este ceea ce este datorită interacțiunilor cu lumea exterioară, lume care în anumite faze şi aspecte este comună la un moment dat cu a celorlalți. Dacă criticul este înțelept, judecă impresia care s-a produs la o anumită oră din trecutul său luând în considerare cauzele obiective care au pătruns în acel trecut. Dacă nu face asta, cel puțin în mod implicit, cititorul cu discernământ trebuie să îndeplinească sarcina pentru el – dacă nu se înconjoară orbeşte de "puterea" impresiei însăşi. În cel de-al doilea caz, nu există nici o diferență între impresii; perspicacitatea unei minți cultivate şi izbucnirea entuziasmului imatur sunt la acelasi nivel.

Citatul lui Lemaitre are o altă implicație semnificativă. Expune un raport care este obiectiv: aşa cum este conținutul unei imagini pentru un artist, la fel este lucrarea de artă pentru un critic. Dacă artistul este neîndemanatic şi nu impregnează o impresie directă cu valori obținute dintr-o experiență bogată, produsul lui este sărac şi forma lui mecanică. Situația nu stă altfel cu un critic. Există o sugestie nepermisă referitoare la impresia făcută de artist "la o anumită oră" şi cea a criticului luând loc "la un moment dat". Datorită faptului că impresia există într-un moment specific, importanța sa este limitată la acea scurtă perioadă de timp. Implicarea este raționamentul fundamental greşit al criticismului impresionist. Fiecare experiență, chiar şi cea care conține o concluzie în urma procesului lung de cercetare şi reflectare, există "la un moment dat". A deduce din acest fapt că însemnătatea şi valabilitatea sunt chestiuni legate de acel moment trecător, înseamnă a reduce toată experiența la un instabil caleidoscop de întâmplări fără sens.

Mai mult de atât, asemănarea unui critic față de opera de artă cu a unui artist față de subiectul său este atât de corectă precum este a fi fatal pentru teoria impresionistă. Impresia pe care o are artistul nu este compusă din impresii; constă în concretul obiectiv transmis cu ajutorul viziunii imaginative. Subiectul este încărcat cu valori care pornesc din interacționarea cu lumea obişnuită. Artistul este cea mai liberă expresie a răspunsurilor lui la grelele constrângeri obiective. Problema cu prea mult critisicm, lăsând la o parte caracteristica impresionistă, este aceea că criticul nu-şi ia răspunderea față de opera criticată, pe care artistul o ia față de "impresiile primite de la lume". Criticul se descarcă în inconsecvențe şi dictări arbitrare mult mai uşor decât un artist, în timp ce pierderea controlului în fața unui subiect este mult mai evidentă pentru văz şi auz la un artist decat la un critic. Tendința criticului de a trăi într-o lume aparte este destul de grăitoare fără a fi sancționată de vreo teorie în mod particular.

Dacă nu erau greşelile făcute de critica judiciară, greşeli care au pornit din teoria pe care o susţin, reacţia teoriei impresioniste ar fi fost greu provocată. Din cauza că cele dintâi furnizează noţiuni false ale valorilor şi standardelor obiective, a fost foarte uşor pentru criticul impresionist să nege că ele nu sunt deloc valori obiective. Din cauză că cele dintâi au adoptat virtual o concepţie a standardelor care este de natură externă, derivate din întrebuinţarea standardelor dezvoltate pentru rezultate practice, şi legal definite, cea din urmă a presupus că nu există deloc un criteriu. În însemnătatea lui specifică, un "standard" este precis şi fără echivoc. Este o măsură cantitativă. Yardul ca standard de lungime, galonul ca standard al capacităţii lichide, sunt atât de precise precum le permit mijloacele de definire. Standardul pentru măsura lichidă în Marea Britanie a fost definit, de exemplu, printr-o hotărâre a Parlamentului în 1825. E un recipient care conţine o unitate de măsură a 10 pounds de apă distilată, măsurată în aer cu barometrul de 30 de inci şi termometrul Fahrenheit la 62 de grade.

Există trei caracteristici ale unui standard. Este un lucru specific fizic care există sub influenţa condiţiilor fizice; nu este o valoare. Yardul este un etalon, metrul este o bară de măsură în Paris. În al doilea rând, standardele sunt unităţi de măsură pentru lucruri clare, lungimi, greutăţi, capacităţi. Lucrurile măsurate nu reprezintă valori, deşi a le măsura e de o importanţă socială majoră, de vreme ce proprietăţile lucrurilor în termeni de mărime, volum, greutate, contribuie la schimbul comercial. Şi, a treia caracteristică, ca standarde ale măsurii, ele definesc obiecte prin prisma *cantităţii.* A fi capabil să măsori cantităţi este un mare ajutor pentru o decizie mai atentă, dar nu este în sine un mod de decizie. Standardul, fiind un lucru extern şi public, este aplicabil fizic. Etalonul este fizic trasat deasupra lucrurilor măsurate pentru a le determina lungimea.

Aşadar, când cuvantul "standard" este folosit cu respect faţă de raţiunea lucrărilor de artă, nu rezultă decât confuzie, decât dacă diferenţa radicală între semnificaţia de mai sus şi acele standarde ale măsurătorii este distinctivă. Criticul de fapt judecă nu măsoară faptul fizic. El e preocupat de ceva individual, nu comparativ – cum sunt toate măsuratorile. Subiectul său este calitativ, nu cantitativ. Nu există lucru extern şi public, universal definit printr-o regulă a tuturor procedeelor, care poate fi aplicabil fizic. Copilul care poate mânui rigla de măsurare a yardului poate măsura la fel de bine ca şi cea mai experimentată şi matură persoană, de vreme ce operaţiunea de măsurare nu implică raţiune decât o operaţiune fizică efectuată pentru a determina valoarea în schimbul sau în numele altor operaţiuni fizice ulterioare – precum tâmplarul îşi măsoară scândurile cu care lucrează. Nu se poate spune acelaşi lucru despre valoarea unei idei sau unei opere de artă.

Din cauza eşecului criticilor de a face diferenţa între semnificaţia standardului aplicabil în măsurătoare şi cel folosit de judecată şi criticism, Mr. Grudin poate spune despre un critic care este adeptul standardului fix cu respect faţă de operele de artă: "Procedura acestuia a fost aceea a unei călătorii a cuvintelor şi noţiunilor care să stea la baza celor susţinute, oriunde le-ar fi găsit; şi a trebuit să se bizuie pe ceea ce a înţeles el a fi "vechituri" libere ale diverselor domenii şi să le adune pe toate într-o doctrină critică improvizată". Şi aceasta, a adăugat el nu cu prea mare severitate, este procedura urmată şi de criticii literari.

Deşi nu decurge din cauza lipsei constanţei şi a obiectului extern stabilit, obiectivul criticii de artă este imposibil. Ce urmăreşte e judecata, critica; că fiecare critică

presupune un risc, un element ipotetic; este orientat către calități, şi cu toate acestea nu sunt calități ale unui "obiect"; şi este preocupat de un obiect individual, nu de a face comparații cu ajutorul unei reguli externe prestabilite între diferite obiecte. Criticul, din cauza elementului de risc, se destăinuie în criticism. Se rătăceşte în alt domeniu şi confundă valorile când se îndepărtează de obiectul pe care il critică. Nicăieri nu sunt comparații mai respingătoare decat în obiectele de artă.

Aprecierea survine în respectul față de valori, iar criticismul, în mod curent, s-ar presupune a fi un proces al evaluării. Conceptual, e desigur adevărat. Dar, în interpretarea curentă, este încărcat cu o mulțime de echivocuri. La urma urmelor, cineva este preocupat de valorile unui poem, unei piese, unei picturi. Cineva este conştient de ele prin prisma relației calitate-cantitate. Cineva nu le va clasifica la momentul respectiv ca valori. Cineva poate considera o piesă bună sau "de proastă calitate". Dacă un termen ca acestea caracterizează direct evaluarea, atunci criticismul nu evaluează. Este un lucru total diferit decât simpla exclamație. Criticismul este o căutare a proprietăților unui obiect ce ar putea justifica simpla reacție. Şi totuşi, dacă această căutare este sinceră şi bine informată, se presupune că nu este preocupată de valori, ci de proprietățile obiective ale obiectului în studiu – la un tablou, culorile, luminozitățile, aşezările, conținuturile, în relațiile dintre ele. Este o vedere de ansamblu. Criticul ar putea sau nu să se pronunțe definitiv la sfârşit asupra "valorii" totale a unui obiect de artă. Dacă o face, pronunțarea ar trebui să fie mai inteligentă decât în caz contrar, deoarece aprecierea perceptivă este acum mai orientată. Dar când rezumă obiectul la judecata lui, dacă e grijuliu, o va face în aşa fel încât să reprezinte conținutul consecinței examinării sale obiective. Va realiza că afirmația sa despre "bun" sau "rău" într-o măsură sau alta este ceva ce îi testează bunătatea sau răutatea proprie de către alte persoane în relațiile lor perceptuale directe cu obiectul. Critica lui porneste de la un act social şi poate fi verificată de ceilalți cărora acelaşi obiect material este disponibil.

De aici înainte, dacă criticul este înțelept, chiar şi în pronunțarea binelui sau răului, a măreției sau neînsemnătății valorii, pune mai mult accent pe trăsăturile obiectului care susțin judecata lui decât pe valori în termeni de excelent sau slab. Atunci contemplarea lui poate rămâne la stadiul de asistență a experienței directe a altora, aşa cum contemplarea unei țări este de a-i da ajutor celui care o vizitează, în timp ce impunerea asupra valorii limitează experiența personală.

Dacă nu există standarde pentru operele de artă şi, prin urmare, nici pentru criticism (în sensul în care sunt standarde ale măsurătorii), există criterii în opinie, astfel că teoria criticii nu intră în domeniul impresionismului pur şi simplu. Discuția despre formă în relație cu substanța, despre semnificația mediului în artă, despre natura obiectului expresiv, a fost o încercare din partea scriitorului de a descoperi câteva din aceste criterii. Dar asemenea criterii nu sunt reguli sau prescrieri. Sunt rezultatul unei străduințe de a descoperi ce fel de operă de artă reprezintă o experiență: genul de experiență care o constituie. Cu cât sunt mai valide concluziile cu atât sunt mai valoroase ca instrumentele pentru experiența personală, nu ca impunere a unei atitudini. Afirmând că o lucrare de artă este ca o experiență, se pot reda experiențele particulare ale lucrărilor de artă mai pertinente față de obiectul experimentat, mai conştiente de conținutul şi intenția proprie. Asta e tot ceea ce face un criteriu; şi dacă în ceea ce îl priveşte

concluziile sunt incorecte, un mai bun criteriu urmează a fi stabilit de către o examinare mai atentă a naturii operelor de artă, în general, ca mod de experienă umană.

Criticismul e **judecata**, sentința. Lucrul de la care aceasta porneşte este opera, obiectul, iar obiectul este cel care pătrunde în experiența criticului, interacționând cu propria lui senzitivitate şi cunoaştere şi acumulând din experiențele anterioare. Cât despre conținutul lor, criticile vor varia în funcție de materialul concret care le invocă şi care trebuie să le susțină dacă judecata este pertinentă şi corectă. Cu toate acestea, judecățile au o formă comună, adică au de efectuat anumite funcții. Aceste funcții sunt deosebirea şi unificarea. Judecata e nevoită să invoce conştiința clară a părților constitutive şi să descopere cum acestea interrelationează pentru a forma un tot unitar. Teoria dă denumirea de analiza şi sinteza îndeplinirii acestor funcții.

Ele nu pot fi separate, deoarece analiza este dezvăluirea unei părți ca parte din întreg, a detaliilor şi particularităților care aparțin situației în întregime, a universului în discuție. Această operațiune este opusul criticii şi analizei aspre, chiar şi atunci când este necesară pentru a da o posibilă sentință. Nu pot fi stabilite reguli pentru desfăşurarea unui proces atât de delicat cum este cel al determinării părților semnificative dintr-un întreg, a respectivelor lor locuri şi influențe în acest întreg. Acesta e motivul pentru care, probabil, expunerile ştiințifice despre literatură sunt adesea pur şi simplu enumerări formaliste de amănunte inutile, şi aşa-zisul criticism al tablourilor este de ordinul analizelor grafologilor.

Judecata analitică este un test al minții criticului, de vreme ce mintea, ca organizare a percepțiilor semnificațiilor obținute din relația anterioară cu obiectele, reprezintă instrumentul care face deosebirea. Aşadar, protecția criticului este un consumator de interes informat. Spun "consumator" deoarece fără o sensibilitate firească şi o slăbiciune față de anumite subiecte, un critic, chiar şi după o serie de cunoştințe dobândite, va fi atât de realist încât nu va avea nici o şansă de pătrundere în adâncul operei de artă. Va rămâne superficial. Cel puțin, dacă afecțiunea cunoaşte discernământul care este produsul unei experiențe pline şi bogate, judecata va fi limitată şi nu se va ridica deasupra sentimentalismului exuberant. Învățarea ar trebui să alimenteze pasiunea pentru interes. Pentru criticul de artă, acest interes în cauză semnifică familiarizarea cu tradiția artei lui specifice; o familiarizare care înseamnă mai mult decât cunoaştere, de vreme ce porneşte din relația personală cu obiectele care au format acea tradiție. În acest sens, familiarizarea cu operele de o mai mare sau mai mică valoare, este o "piatră de încercare" a sensibilității, deşi nu prin prisma aprecierii calității imaginii. Capodoperele pot fi critic apreciate doar prin punerea lor în tradiția căreia aparțin.

Nu există artă cu o singură tradiție. Criticul care nu este conştient de varietatea tradițiilor este limitat şi criticile lui vor fi denaturate. Criticii menționați ai picturii post-impresioniste au crezut că sunt experți din cauza instruirii exclusive într-o singură tradiție. În artele plastice, există tradiția artei negrilor, a persienilor, a egiptenilor, a chinezilor şi japonezilor, la fel ca şi tradiția florentină şi venețiană – ca să enumerăm doar câteva din cele mai de seamă. Din cauza lipsei pentru varietatea tradițiilor, există o mişcare instabilă a modei şi aceasta marchează perioade diferite ale opereler de artă – supraevaluarea lui Raphael şi a şcolii Romane, de exemplu, pe seama lui Tintoretto şi a lui El Greco cândva comuni. Multe din controversele eterne şi zadarnice ale criticilor

aderând exclusiv "clasicismului" şi "romantismului" au o asemenea sursă. În domeniul artei există multe adăposturi; artiştii le-au construit.

Prin cunoaşterea varietăţii împrejurimilor, criticul devine conştient de varietatea mare a materialelor utilizabile (de vreme ce au fost folosite) în artă. Trece de hotărârea pripită că o operă sau alta este greşită din punct de vedere estetic pentru că are însemnătatea cu care nu este obişnuit, şi când întâlneşte o operă a cărei importanţă nu a descoperit-o anterior, va deveni precaut cu acuzarea categorică şi repezită. De vreme ce forma şi substanţa sunt întotdeauna indispensabile, va aprecia de asemenea, dacă propria lui experienţă este cu adevărat estetică, multitudinea de forme deosebite care există şi sunt protejate impotriva formei identificate cu o vreo tehnică preferată de el. Pe scurt, nu numai că-şi va lărgi fondul său general, dar se va familiariza , până în punctul saturaţiei, cu o substanţă mai fundamentală, condiţii care fac obiectul de studiu al diferitelor aspecte ale experienţei să fie împlinit. Şi această realizare constituie conţinutul obiectiv şi accesibil public al operelor de artă.

Această cunoaştere a multor tradiţii nu este un duşman al selectării. În timp ce am vorbit mai mult de acuzaţiile făcute de criticile judiciare, ar fi mai usor să menţionez gafele remarcabile în laude deplasate. Lipsa de cunoaştere solidară a mai multor tradiţii, duce criticul la o apreciere promptă a operelor academice de artă cu condiţia ca ele să fie înlesnite cu o tehnică excelentă. Secolul al VII-lea al picturii italiene a fost întâmpinat cu urale ca fiind de departe merituos că a impulsionat, cu abilitatea tehnică, factorii care înainte erau delimitaţi de arta italiană.

Cunoaşterea unei palete largi de tradiţii este condiţia exactă şi riguroasă a selectării. Deoarece doar cu ajutorul unei astfel de cunoaşteri criticul poate identifica concepţia unui artist şi competenţa lui în realizarea acestei concepţii. Istoria criticii este completată cu nepăsare şi încăpăţânare care nu ar fi fost prezentă dacă ar fi existat o cunoaştere adecvată a tradiţiilor, aşa cum este plină de laudă faţă de lucrările care nu au nici un merit în afara dibăciei de a folosi materialele.

În majoritatea cazurilor, selectarea unui critic trebuie să fie însoţită de cunoaşterea dezvoltării unui artist, deoarece aceasta se manifestă în succesiunea lucrărilor sale. Rar poate fi criticat un artist după un singur exemplar al activităţii sale. Incapacitatea nu este pur şi simplu din cauză că Homer greşeşte câteodată, ci din cauză că înţelegerea logică a dezvoltării unui artist este necesară pentru distincţia concepţiei sale în oricare din lucrări. Posesia unei astfel de înţelegeri lărgeşte şi perfectionează fondul, fără de care judecata ar fi oarbă şi arbitrară. Cuvintele lui Cezanne despre relaţia tradiţiilor cu artistul este aplicabilă criticului. "Preocuparea pentru veneţieni, în special Tintoretto determină o cercetare constantă a mijloacelor de expresie, care va duce cu siguranţă la o singură experienţă de natura mijlocului de exprimare propriu. ….Louvrul este un bun ghid de consultare, dar este doar un intermediar. Diversitatea peisajelor naturii este adevăratul studiu extraordinar care trebuie întreprins. ….Louvrul este o carte din care putem învăţa să citim. Dar nu ar trebui să ne mulţumim doar cu formularea predecesorilor noştri iluştri. Ar trebui să ni se îngăduie să studiem natura frumoasă şi să o exprimăm conform temperamentului propriu. Timpul şi reflectarea modifică gradual viziunea, şi atunci apare priceperea". Schimbă termenii care trebuie schimbaţi, şi metoda criticului e prezentă.

Criticul similar cu artistul au inclinaţiile lor. Există anumite aspecte ale vieţii şi naturii mai grele sau mai liniştitoare; care sunt mohorâte şi care au farmec; care sunt

emoționante şi altele împăciuitoare, şi aşa mai departe. Multe "şcoli" de artă expun o tendință într-o direcție sau alta.

Apoi un mod de viziune original pune stăpânire pe tendință şi o duce la extrem. Există, spre exemplu, un contrast între "abstract" şi "concret" – care este cel mai familiar. Unii artişti lucrează pentru simplificarea excesivă, sentimentul că acea complexitate lăuntrică conduce la o exagerare care distrage atenția; alții iau ca fiind problema lor amplificarea până la cel mai extrem punct al detaliilor implicite compatibile cu structura.* Apare din nou diferența între abordarea sinceră şi deschisă şi cea insinuantă şi indirectă a subiectului vag denumit simbolism. Există artişti care se îndreaptă către ceea ce Thomas Mann numeşte întunecat şi sfârşit şi alții care jubilează lumina zilei şi aerul liber.

Se subînțelege că fiecare direcție întâmpină dificultăți şi pericole duse până la extrem. Simbolicul poate pierde din caracterul neinteligibil şi metoda directă din banalitate. Metoda "concretă" se finalizează în pure ilustrații şi cea "abstractă" în exercițiu rational, şi aşa mai departe. Dar până acum fiecare e justificată când forma şi substanța ating echilibrul. Pericolul e când criticul, condus de înclinația personală sau mai mult adept al convenționalismului, va lua drept criteriu de judecată o procedură şi toate abaterile de la ea vor fi acuzate ca porniri ale artei. Dar el omite particularitatea tuturor artelor, unitatea formei şi a substanței, şi, în limitarea lui naturală şi dobândită, le omite din lipsa înțelegerii față de imensa varietate a interacțiunilor între ființă şi lume.

Există o fază a judecatei, pe atât de unificatoare cât de discriminativă - cunoscută tehnic ca sinteză în deosebire de analiză. Aceasta fază care uneşte, mai mult decât analitic, este o funcție a răspunsului creativ al individului care judecă. Este intuiție. Nu există reguli pentru această perfomanță. În acest punct, criticismul însuşi devine o artă – altminteri e un mecanism dat de principiul privitor la un blueprint gata făcut. Analiza, selectarea trebuie să ducă la uniformizare. Pentru a fi o manifestare a judecății, este necesar să distingem particularitățile şi părțile care au rol şi pondere în formarea unei experiențe integrale.

* În timp ce cele două exemple ale artei brute ne sunt date pentru a indica în primul rând natura "esenței" în artă, exemplifică de asemenea aceste două metode.

Fără un punct de vedere omogen, bazat pe forma obiectivă a operei de artă, critica nu este decât o enumerare de detalii. Criticul lucrează în maniera lui Robinson Crusoe când şi-a făcut o listă a binecuvântărilor şi necazurilor primite şi făcute. Criticul indică atât de multe cusururi şi atât de multe merite, şi trage o linie. De vreme ce obiectul este un tot unitar, dacă este cât de cât o operă de artă, o asemenea metodă pe atât e de plictisitoare pe cât e de irelevantă.

Ceea ce trebuie să descopere criticul este că liantul şi tiparul tuturor detaliilor nu înseamnă că trebuie să producă însuşi un tot unitar. Câteodată criticile de mai bună speță înlocuiesc o operă de artă cu una pe care o pretind ca fiind a lor. Rezultatul poate fi artă dar nu criticism. Unitatea pe care criticul o urmăreşte într-o lucrare de artă trebuie să fie

caracteristică, proprie. Afirmația nu semnifică existența doar a unei idei sau forme unificatoare într-o lucrare de artă. Există mai multe, în proporție de bogăția obiectului în discuție. Ce se înțelege este faptul că criticul va pune stăpânire pe tendința şi şirul care există deja şi –l duce mai departe cu atâta luciditate, încât cititorul are un nou indiciu şi punct de reper în experiența proprie.

Unei picturi i se poate da unitate prin relațiile de luminozitate, relațiile cu suprafețele, cu culoarea folosită structural, şi unui poem prin lirica predominantă sau calitatea dramatică. Una şi aceeaşi lucrare de artă prezintă diferiților observatori modele şi fațete diferite – aşa cum un sculptor poate vedea forme geometrice diferite într-un bloc de piatră. Un aspect al unității din partea unui critic poate fi la fel de admisibil ca şi altul – dacă două condiții sunt îndeplinite. Una din ele este ca tema şi concepția de interes să fie cu adevărat prezente în operă, iar alta este expunerea concretă a condiției supreme: teza principală trebuie susținută consistent pe parcursul fragmentelor operei.

Goethe, spre exemplu, a dat, pe răspunderea lui, o exprimare memorabilă criticismului "artificial" personajului Hamlet. Concepția lui despre personajul fundamental al lui Hamlet a permis unui cititor să vadă în piesă multe lucruri care altfel

i-ar fi scăpat atenției. A ajutat ca un filament, sau mai bine ca o forță centralizatoare. Şi totuşi, concepția sa nu este singurul mod prin care piesa poate fi adusă atenției. Cei care au văzut reproducerea personajului de către Edwin Booth au rămas cu ideea că legenda lui Hamlet ca ființă umană este regăsită în versurile către Guildenstern după ce ultimul nu a reuşit să cânte la ancie (instrument de suflat). " Şi-atuncea iată ce lucru de nimic mă socoteşti. Vrei să mă faci pe mine să cânt; vrei să arăți că-mi cunoşti clapele; vrei să-mi smulgi măduva tainei mele; vrei să mă faci să sun de la cea mai de jos până la cea mai de sus notă a scării mele; şi acest mic instrument este doldora de cântece şi tonuri alese – totuşi nu-l poti face să glăsuie. Crezi oare, fir-ar să fie, că-i mai uşor să cânți din mine decât dintr-un flaut?".

Este normal să considerăm judecata şi premisele false interconectate. Cele două mari premise false ale criticismului estetic sunt diminuarea şi confuzia categoriilor. Premisa de diminuare rezultă din suprasimplificare. Are loc când un element constitutiv al operei de artă este separat şi când întregul este redus la termenii acestui singur element. Exemplele generalizate ale deducțiilor greşite au fost enumerate în capitolele anterioare: de exemplu, separarea din expuneri a simțului calității, de genul culorii sau tonului; separarea elementului explicit în totalitate; sau din nou, când o operă de artă este redusă la valorile reprezentative. Acelaşi principiu se aplică când tehnica este despărțită de legătura ei cu forma. Un exemplu şi mai specific este regăsit în criticismul din punct de vedere istoric, politic sau economic. Nu există dubiu asupra existenței mediului cultural atât în interiorul, cât şi în exteriorul operei de artă. Pătrunde ca o parte constitutivă autentică şi o confirmare a faptului că este singurul element cu adevărat real. Măreția aristocrației venețiene şi prosperitatea comercială este un element veritabil a picturii lui Titian. Dar eroarea de a reduce picturile sale doar la partea economică, aşa cum am auzit că a făcut-o un ghid "proletarian" în Hermitage în Leningrad, este prea evidentă şi e nevoie de mențiunea că este un caz flagrant a ceea ce se întâmplă adesea într-un mod atât de subtil încât abia este uşor perceput. Pe de altă parte, simplitatea şi sobrietatea statuilor şi tablourilor franceze a secolului al XII-lea, care provin din mediul lor cultural, sunt

expuse, departe de calitățile strict plastice ale obiectelor în discuție, ca fiind calitatea lor estetică esențială.

O formă mai extremă a erorii de diminuare există când operele de artă sunt "explicate" şi "interpretate" pe baza factorilor care, întâmplător, sunt în interiorul lor. Mult din aşa-zisul "criticism" phihoanalitic este de asemenea natură. Factori care au cauzat sau nu- generarea unei opere de artă sunt tratati ca şi cum ar "explica" însuşi conținutul estetic al operei de artă. Şi totuşi, cea din urmă, la fel ca statornicia unei mame sau tată, sau o remarcă deosebită pentru sensibilitățile unei soții, face parte din proces. Dacă factorii de care s-a vorbit sunt reali şi nu speculativi, au relevanță pentru biografie, dar cu totul lipsiți de legătură cu însăşi caracterul operei. Dacă cea din urmă are defecte, sunt discreditați în însăşi construcția obiectului. Dacă un complex a lui Oedip este parte dintr-o operă de artă, poate fi descoperit pe propriul său risc. Dar criticismul psihoanalitic nu este singura categorie care cade în această erezie. Se etalează oriunde o anumită împrejurare bănuită în viața unui artist, un incident biografic, se presupune a fi un fel de surogat pentru aprecierea poemului scris.*

Celălalt mod ostentativ care domină acest tip de eroare de diminuare se află în aşa-zisul criticism sociologic. *Seven Gables* a lui Hawthorne, *Walden* a lui Thoreau, *Essays* a lui Emerson, *Huckleberry Finn* a lui Mark Twain au o relație indubitabila cu mediul respectiv în care au fost scrise. Informațiile istorice şi culturale ne luminează asupra motivelor creării lor. Dar, acestea fiind spuse, fiecare este pur şi simplu artistică, şi meritele sau nemeritele sale estetice sunt în interiorul lucrării. Cunoaşterea condițiilor sociale ale unei opere, dacă este cunoscută cu adevărat, este de o valoare autentică. Dar nu există înlocuitor pentru înțelegerea obiectului în propriile lui calități şi relații.

* În *Academic Illusions* Martin Schuetze ne dă exemple detaliate pertinente ale acestui tip de eroare şi se arată a fi bagaj de cunoştinte ale tuturor şcolilor de interpretare estetică.

Migrena, oboseala ochilor, indigestia au luat parte posibil la scrierea acestor opere literare; poate au chiar contribuit, dintr-un întâmplător punct de vedere, la anumite calități ale creației literare. Dar cunoaşterea lor este o adăugare la cunoştințele medicale cauză-efect, nu pentru judecata a ceea ce s-a creat – chiar dacă cunoaşterea induce autorului o generozitate morală pe care altfel nu am fi împărtăşit-o.

Astfel suntem aduşi la o altă mare eroare a judecății estetice care este într-adevăr amestecată cu eroarea de diminuare: confuzia categoriilor. Istoricul, fiziologul, biograful, psihologul, toți au problemele lor şi concepțiile lor călăuzitoare care controlează întrebările care-i cuprind. Operele de artă îi înzestrează cu informații justificative în căutarea investigațiilor lor neobişnuite. Istoricul vieții grecesti nu-şi poate construi o relatare a acestei vieți decât făcând referire la monumentele artei greceşti; sunt cel puțin la fel de relevante şi valoroase pentru scopul lui precum sunt instituțiile politice ale Atenei şi Spartei. Interpretările filosofice ale artei oferite de Platon şi Aristotel sunt documente indispensabile pentru istoricul vieții intelectuale a Atenei. Dar judecata istorică nu este judecată estetică. Există categorii- de control a concepțiilor de investigație

(a-şi pune întrebări) - corespunzătoare istoriei, singura confuzie rezultând când sunt folosite pentru a cotrola cercetarea în artă care are propriile sale idei.

Ceea ce este adevărat în abordarea istorică o reprezintă alte moduri de prelucrare. Există aspecte matematice ale sculpturii şi picturii, dar şi arhitecturii. Jay Hambidge a scris un tratat despre matematica vaselor grecesti. O lucrare ingenioasă a fost scrisă pe elementele exact matematice ale poeziei. Biograful lui Goethe sau Melville ar fi fost superficial în construirea imaginii vieţii lor dacă nu ar fi folosit produsele lor literare. Acţiunile personale implicate în formarea operelor de artă sunt informaţii la fel de preţioase pentru studierea anumitor acţiuni mentale precum înregistrările procedurilor folosite de cercetătorii ştiinţifici în studierea operaţiunilor intelectuale.

Expresia "confuzia categoriilor" are un răsunet intelectualistic.

Corespondentul lui în practică este confuzia valorilor.* Criticii , asemenea teoreticienilor, sunt tentaţi să interpreteze esteticul distinctiv în termenii altui anumit tip de experienţă. Forma cea mai comună a acestei erezii este să presupui că artistul începe cu fizicul care are deja un statut recunoscut, moral, filosofic, istoric sau oricare altul, şi apoi îl redă într-un mod mai apetisant, îmbrăcându-l şi condimentându-l printr-un mod emoţional şi imaginativ. Opera de artă este tratată ca şi cum ar fi o reeditare a valorilor deja existente în alte domenii ale experienţei.

Spre exemplu, nu există dubiu că valorile religioase au avut o influenţă aproape incomparabila asupra artei. Pentru o lungă perioadă în istoria europeană, legendele lui Hebrew şi Christian au fost materie primă pentru toate artele. Şi acest fapt în sine nu ne spune nimic mai mult despre valorile estetice. Picturile bizantine, ruseşti, gotice sau cele timpurii italiene sunt deopotrivă toate "religioase". Dar din punct de vedere estetic fiecare din ele are propriile calităţi. Fără îndoială formele diferite au legătură cu diferenţa dintre gândirea religioasă şi practică. Dar estetic vorbind, influenţa formei mozaice reprezintă un criteriu mai potrivit. Întrebarea pusă este asupra diferenţei dintre materie şi substanţa atât de des menţionată în discuţiile anterioare. Condiţiile de viată şi rezultatul sunt cele care contează. Din acest motiv, lucrările de artă ulterioare care nu au conţinut religios au un efect religios profund. Presupun că arta maiestuoasă a lui "Paradise Lost" va fi mult mai admisă, nu mai puţin, şi poemul va fi mult mai citit dacă refuzul lui de către teologia protestatantă ar deveni indiferent şi uitat. Şi această părere nu implică faptul că forma este independentă de substanţă. Ci implică faptul că esenţa *artistică* nu este identică cu tema mai mult decat forma în "Ancient Mariner" care este identică cu povestea care este tema ei. Portretul lui Milton *mis-en-scene* din acţiunea dramatică a necesităţii marilor forţe nu este estetic neplăcut pentru cititorul modern mai mult decat este cel a lui *Iliad* .

* Există un capitol semnificativ cu acest titlu în lucrarea *The Esthetic Experience* a lui Buermeyer.

Este o distincție profundă între liantul unei opere de artă, mesagerul intelectual cu ajutorul căruia artistul preia şi transmite publicului obiectul său de studiu şi forma şi materia acestei opere.

Influența directă a științei asupra valorilor artistice este într-o măsură mult mai mică decât cea a religiei. Ar fi un critic curajos cel care afirmă faptul că calitațile artistice ale operelor lui Dante sau Milton sunt influențate de acceptarea unei cosmogonii care nu mai are stabilitate ştiințifică. În ceea ce priveşte viitorul, consider că Wordsworth avea dreptate când a spus că:…."dacă munca oamenilor de ştiință ar crea orice revoluție materială, directă sau indirectă, în starea noastră sufletească şi in imaginile pe care le-am primit în mod obişnuit, Poetul va fi la fel de activ atunci ca şi acum. ..va fi în acelaşi loc, provocând senzație în mijlocul obiectelor de ştiință. Cele mai îndepărtate descoperiri ale chimistului, botanistului, mineralogului vor fi obiecte la fel de bune pentru arta poetică ca şi oricare altele asupra cărora s-ar implica dacă va veni timpul să le cunoaştem, şi legăturile care ar fi studiate de către urmaşii acestor ştiințe respective ar fi evidente şi palpabile pentru noi la fel ca bucuria şi suferința ființelor". Dar, pe seama acestui fapt, poezia nu va fi o popularizare a ştiinței, şi nici valorile caracteristice ei nu vor fi cele ale ştiinței.

Există critici care confundă valorile estetice cu cele filosofice, în special cu cele ale moraliştilor filosofici. T.S.Eliot, spre exemplu, a spus că: " filosofia adevărată este cel mai bun material pentru un poet adevarat" şi asta implică ca poetul să facă conținutul filosofic mai viabil prin adăugarea caracteristicilor senzoriale şi emoționale. Doar că ce reprezintă "filosofia adevărată" este o problemă a unor dispute. Dar criticilor acestei şcoli nu le lipsesc incriminările categorice, ca să nu zic autoritare, nici în acest punct. Fără o competență deosebită în gândirea filosofică, ei sunt pregătiți să pronunțe judecăți *ex cathedra*, pentru că sunt legați de o concepție a relației omului cu universul care a prosperat într-o perioadă demult apusă. Ei privesc restabilirea acesteia ca fiind esențială pentru salvarea societății de situația rea în care a ajuns. Fundamental, criticismul lor sunt soluții morale. De vreme ce marii poeți au avut filosofii diferite, înseamnă că acceptarea punctului lor de vedere a atras dupa sine teoria prin care dacă aprobăm filosofia lui Dante ar trebui să condamnam poezia lui Milton, şi dacă o acceptăm pe cea a lui Lucretius ar însemna că poezia celorlalți doi ar fi dureros de deficientă. Şi unde intervine Goethe pe baza acestor teorii filosofice? Şi totuşi aceştia sunt marii noştri poeți "filosofici".

În cele din urmă, toate confuziile valorilor provin din aceeaşi sursă – neglijarea semnificației în sine a mediului. Utilizarea unui mediu deosebit, o limbă specială având caracteristicile proprii, reprezintă sursa fiecărei arte, fie ea filosofică, ştiințifică, tehnologică sau estetică. Arta ştiinței, a politicii, a istoriei, şi a picturii şi poeziei au toate în final aceeaşi *importanță*; aceea care este constituită din interacțiunea ființei vii cu mediul lor exterior. Are cu totul altă semnificație exprimată şi transmisă prin mass-media, nu în materialul în sine. Fiecare transformă vreun stadiu al materiei prime a experienței în obiecte noi în funcție de intenție, şi fiecare intenție cere un mediu pentru executarea ei. Ştiința foloseşte mediul care este adaptat intenției de a controla şi anticipa, de creştere a posibilității; este o artă*. În unele condiții particulare, substanța sa poate fi chiar estetică. Intenția artei estetice fiind intensificarea experienței directe în sine, foloseşte mediul adecvat pentru realizarea acelui scop. Echipamentul primordial necesar unui critic este să aibă experiență şi apoi să-i explice conținutul în termenii mediului folosit. Eşecul în oricare din aceste aspecte duce inevitabil la confuzia valorilor. A trata poezia ca având

filosofie, chiar şi filosofie "adevărată" în esența ei specială este ca şi cum ai presupune că literatura are ca esență gramatica.

Orice artist poate *avea,* desigur, filosofie şi acea filosofie poate influența lucrarea lui artistică. Datorită suportului cuvintelor, care sunt deja produsul artei sociale şi au semnificații morale impregnante, artistul literar este mai des influențat de o filosofie decât artiştii care lucrează cu un suport plastic (artificial). Mr. Santayana este un poet, ca de altfel şi filosof şi critic.

* Acest punct l-am accentuat în capitolul IV *Căutarea certitudinii*

În nenumărate rânduri, el şi-a fixat un principiu pe care-l întrebuințează în critică, şi principiul este exact lucrul pe care mulți critici nu-l fixează şi aparent nu sunt conştienți de el. Despre Shakespeare a spus:…" cosmosul îl scapă de iscusința sa; nu pare să simtă nevoia de încadrare a acelei idei. El înfățişează viața umană în toata bogația şi varietatea ei, dar lasă acea viața fără o direcție şi prin urmare fără un sens". De vreme ce scene şi personaje diferite ale lui Shakespeare au propria lor direcție, pasajul implică evident lipsa unei orientări, şi anume a unei orientări universale. Lipsa ei şi a ceea ce implică nu este o ipoteză stângace; este o expunere definitivă. "Nu există o concepție *prestabilită* a unor forțe, naturale sau morale, dominantă şi transcedentală ale energiilor noastre fatale". Reclamația constă în lipsa "totalității"; plinătatea nu înseamnă integritate. " Ceea ce necesită integritatea teoretică nu este un sistem sau altul, ci *anumite sisteme*".

În constrast cu Shakespeare, Homer şi Dante au avut credința că " au îmbrăcat experiența lumii într-o lume a imaginației în care *idealurile rațiunii,* ale imaginației şi sufletului au avut o expresie naturală". (Scrisul italic nu este text original). Punctul lui de vedere filosofic este, probabil, cel mai bine adunat într-o propoziție apărută într-o critică a lui Browning: "Valoarea unei experiențe nu constă în experiență, ci în idealurile pe care le descoperă". Şi despre Browning se spune că "metoda lui este e a răzbate prin simpatie mai mult decât de a înfățisa prin inteligență"- frază pe care cineva ar considera-o mai mult ca o descriere admirabilă a unui poet dramatic decât critică ostilă care ar vrea să fie.

Există filozofii şi filozofii, aşa cum există critici şi critici. Există puncte de vedere prin prisma cărora Shakespeare a avut înțelepciune, care e mult mai potrivită pentru lucrarea unui artist decât cea care concepe idealul filosofic ca fiind îngrădirea experienței înăuntru şi stăpânirea deplinătății ei diverse de către un ideal neobişnuit pe care o singură rațiune dincolo de experiență îl poate concepe. Există o filosofie care susține că natura şi viața în plenitudinea lor oferă multe sensuri şi sunt capabile de interpretări cu ajutorul imaginației. În ciuda domeniului şi prestigiului regimurilor filosofice istorice mari, un artist poate deveni în mod inconştient respingător la constrângerea impusă de acceptarea vreunui regim. Dacă lucrul important cu adevărat nu "este un sistem sau altul, ci anumite sisteme", de ce să nu accepți, cu Shakespeare, sistemul liber şi variat al naturii însăşi ca funcționare şi progres în experiență în multe şi diverse formări ale valorii? În comparație cu progresul şi schimbarea naturii, forma pe care "rațiunea" a recomandat-o poate fi cea a unei singure tradiții, ceea ce ar însemna o prematură sinteză a unui singur şi limitat aspect al experienței. Arta care este fidelă

multor posibilităţi de organizare, concentrate pe o varietate de obiective şi tendinţe pe care natura le oferă – aşa cum este cea a lui Shakespeare – poate avea nu doar o deplinătate, ci o integritate şi o judecată sănătoasă în absenţa unei filosofii care să îngrădească, să transcendenteze şi fixeze. Întrebarea pentru critic proporţionalitatea formei cu substanţa, şi nu cea a prezenţei sau absenţei unei forme anume. Valoarea unei experienţe nu constă doar în idealurile pe care le descoperă, ci în puterea ei de dezvălui mai multe idealuri, putere mult mai importantă decât orice ideal dezvăluit, de vreme ce îi cuprinde paşii, le zdruncină şi apoi reface. Cineva poate inversa chiar această expunere şi să spună că valoarea idealurilor constă în experienţele la care sunt conduse.

Există însă o problemă pe care artistul, filosoful şi criticul deopotrivă trebuie să o înfrunte: relaţia dintre constanţă şi schimbare. Înclinaţia filosofiei în faza cea mai ortodoxă a ei de-a lungul timpului a fost către statornicie şi acea înclinaţie a influenţat serios mulţi critici – probabil această înclinaţie a generat criticismul judiciar. Este neglijat faptul că în artă – şi în natură dacă o judecăm prin prisma artei – constanţa este o funcţie, o consecvenţă a schimbărilor în relaţiile în care se susţin reciproc, şi nu un principiu anterior. În eseul despre Shelley a lui Browning găsim cea mai apropiată formă de criticism a unei declaraţii întemeiate a relaţiei dintre unit şi "total"; între variat şi instabil, "individual" şi "universal" aşa încât o să-l citez în intregime. "Dacă subiectivul poate părea cerinţa fundamentală a fiecărei perioade, obiectivul în cel mai strict sens trebuie să-şi reţină valoarea originală a sa. Ar fi un punct de pornire şi o bază deopotrivă pentru această lume să ne concentrăm întotdeauna pe noi înşine; lumea nu este pentru a fi învăţată şi apoi aruncată deoparte, ci revenită la iniţial şi apoi reînvăţată. Înţelegerea spirituală poate fi despicată în patru la nesfârşit, dar materia de bază a sa trebuie să se păstreze.

" A existat o vreme când o privire de ansamblu, ca să zic aşa, a preluat toate fenomenele din jur, fie spirituale sau materiale, şi a preferat mai bine să înveţe semnificaţia a ceea ce stăpânea decât să o sporească. Apoi a existat oportunitatea pentru un poet a unei viziuni mai înalte care să-l ridice deasupra semenilor lui, cu semi-concepţii, sus într-o sferă a lui prin intensificarea importanţei detaliilor şi întregirea sensului universal. Influenţa unei asemenea realizări nu se va stinge de curând. O tagma de succesori (Homerides) au lucrat mai mult sau mai puţin în acelaşi spirit al stăruinţei asupra descoperirilor lui şi a reîntăririi doctrinei lui până când, pe neaşteptate, lumea s-a adeverit a exista în întregime sub o umbră a realităţii, pe sentimente atenunate din pasiuni, pe tradiţia unui fapt, pe convenţia unui caracter, limită de care dincolo nu se poate trece. Apoi există nevoia imperativă de aparitie a unui altfel de poet, care va înlocui dintr-odată această rumegare intelectuală a hranei de demult înghiţite cu un înveliş proaspăt şi energic; obţinerea unei noi substanţe prin sfărâmarea întregului fictiv în părţi de o valoare independentă şi neclasată, indolenţa regulilor necunoscute pentru reîmbinarea lor (este treaba altui poet să le precizeze de aici înainte), generozitatea pentru obiecte exterioare şi nu lăuntrice, modelarea utilizării lor într-o nouă creaţie diferită de ultima care este înlocuită de dreptul vieţii asupra morţii – pentru a răbda, pe tot parcursul unui proces inevitabil, până o cere încrederea de sine, o expunere a aspiraţiei la ceva mai înalt – şi în plus când faptele pozitive în contradicţie se vor pune de acord într-o formulă…..

" Toată poezia proastă din lume (poezia socotită după aspiraţiile ei) se va dovedi că rezultă din marile grade de discrepanţă ale cuiva în ceea ce priveşte însuşirile

sufleteşti ale unui poet, ocazional o dorinţă de corespondenţă între opera sa şi varietatea naturii – rezultând în poezie, falsă sub vreo oarecare formă, care arată un lucru nu cum este pentru omenire în general, sau pentru un anume reprezentant, ci cum ar trebui să fie pentru vreo imaginară stare neutral aflată la jumătatea dintre ele şi fără valoare pentru nici una şi trăindu-şi scurtele minute doar prin nepăsarea cuiva incompetent în a demasca o amăgire."

Natura şi viaţa nu manifestă flux ci continuitate, şi continuitatea implică forţe şi structuri care răzbat schimbării; cel puţin când se schimbă o fac mult mai încet decât situaţiile aparente, şi astfel, sunt relativ constante. Dar schimbarea este inevitabilă, chiar dacă nu este înspre bine. Trebuie să ţinem socoteală de ea. Mai mult de atât, schimbările nu sunt toate succesive; culmină în transformări bruşte, care la momentul respectiv par revoluţionare, deşi într-o perspectivă ulterioară par a avea un loc într-o dezvoltare logică. Toate aceste lucruri ţin de artă. Criticul care nu este la fel de sensibil la semnele schimbării, pe cât este invers şi răbdător, foloseşte principiul tradiţiei fără a o înţelege şi apelează la modelele şi tiparele vechi fără a fi conştient că fiecare trecut a fost cândva iminentul viitor al trecutului acestuia şi acum este trecut, nu în mod absolut, ci prin schimbarea care constituie prezentul.

Fiecare critic , la fel ca fiecare artist, are înclinaţie, predilecţie, care este strâns legată de existenţa autentică a individualităţii. Este sarcina lui să o transforme într-un instrument de percepţie senzitivă şi înţelegere inteligentă, şi să o facă fără a părăsi preferinţa instinctivă din care derivă tendinţa şi sinceritatea. Dar când modul lui de răspuns special şi selectiv i se permite să întărească într-un mulaj fix, devine incapabil pentru judecata chiar şi a lucrurilor spre care înclinatia îl ghidează. Ei trebuie să vadă perspectiva unei lumi atât de multiformă şi plină de varietatea infinită a altor calităţi atractive şi a altor moduri de răspuns. Chiar şi cele mai năucitoare aspecte ale lumii în care trăim sunt materiale pentru artă în momentul în care găsesc forma prin care au fost exprimate. O filosofie a experienţei care este puternic sensibilă la nenumăratele interacţiuni ca bază a experienţei, este tipul de filosofie din care un critic mai mult ca sigur şi-a conturat inspiraţia. Cum altfel poate fi însufleţit un critic la sensibilitatea acţiunilor variate în îndeplinirea totală a experienţelor diferite care să-i îngăduie să direcţioneze percepţiile altora către o apreciere mai mare şi ordonată a conţinutului obiectiv al operei de artă?

Criticismul judiciar nu numai că se dezvoltă din experienţa critică a materiei obiective, şi nu numai că valabilitatea depinde de aceasta, dar are ca sarcină căutarea unei astfel de experienţe în alţii. Judecata ştiinţifică nu numai că se finalizează într-un control mărit, dar pentru cei care înţeleg adaugă sensuri lărgite lucrurilor percepute şi tratate în contactul zilnic cu lumea. Funcţia criticii este de reeducare a percepţiei operelor de artă; este o auxiliară a procesului dificil de învăţare în a vedea şi auzi;. Concepţia că treaba ei este de a evalua, de a judeca într-un sens îngăduit şi moral, frânează percepţia celor care sunt influenţaţi de un criticism care-şi asumă această sarcină. Sarcina morală a criticii este realizată indirect. Individul care are o experienţă mărită şi activă este cel care ar trebui să-şi facă pentru sine propria evaluare. Modul prin care-l putem ajuta este lărgirea propriei lui experienţe de către lucrarea de artă la care critica este secundară. Funcţia

morală a artei însăşi este de a înlătura prejudecata, de a scăpa de instrumentele care ţin ochiul departe de a privi, de a smulge voalurile datorate obişnuinţei şi obiceiului, de a-şi perfecta forţa de percepere. Sarcina criticului este de a promova această muncă, formată de un obiect de artă. Inoportunitatea încuviinţărilor şi condamnărilor sale, aprecierile şi evaluările, este semn de neînţelegere şi îndeplinire a funcţiei de transformare într-un factor în dezvoltarea experienţei personale sincere. Realizăm importanţa unei opere de artă numai trecând prin propriile noastre procese vitale, procese prin care artistul a trecut în crearea lucrării. Este privilegiul criticului de a fi părtaş la dezvoltarea acestui proces activ. Acuzarea sa este cea care o înfrânează adesea.

14.Artă şi civilizaţie

Arta este o calitate care permite orice experienţă; nu este, figurat vorbind, experienţa însăşi. Experienţa estetică este mai mult decât esteticul. O masă de substanţe şi

înţelesuri nu sunt în sine estetice, ci devin estetice când fac parte dintr-un progres ritmic ordonat către perfecţiune. Experienţa estetică este o manifestare, o înregistrare şi celebrare a vieţii civilizate, un mijloc de promovare a dezvoltării ei, şi este de asemenea judecata fundamentală asupra calităţii civilizaţiei. Pentru un timp a fost creată şi întreţinută de oameni, acei oameni care sunt ce sunt datorită conţinutului experienţei lor şi în final a culturilor la care participă.

Magna Carta este expusă ca fiind cel mai mare stabilizator politic al civilizaţiei Anglo-saxone. Chiar şi aşa, a operat mai bine în sensul dat în imaginaţie decât de întocmai conţinutul ei. Într-o civilizaţie există elemente care trec şi care dăinuiesc. Forţele care dăinuiesc nu sunt separate; sunt funcţii ale unei multitudini de incidente trecătoare care sunt organizate în sensuri ce formează memoriile. Arta este o mare putere în executarea acestei contopiri. Indivizii cu raţiune şi memorie trec unul dupa altul. Lucrările în care sensurile au primit expresie obiectivă durează. Devin parte din mediul înconjurător, şi interacţiunea cu această fază a mediului este axa continuităţii a vieţii civilizate. Ordinele religiei şi puterea legii sunt eficiente cât timp sunt învelite de strălucire, demnitate şi măreţie, care sunt opera imaginaţiei. Dacă obiceiurile sociale reprezintă mai mult decât uniformizarea acţiunilor externe , este pentru că ele sunt pline de istorisire şi înţeles transmis. Fiecare artă într-o manieră este un mijoc al acestei transmiteri în vreme ce produsele ei sunt părţi neînsemnate ale materiei saturate.

"Grecia care a fost Gloria, şi Roma care a fost grandoarea", mulţi dintre noi, poate pentru toţi în afară de studenţii la istorie, ne rezumăm la aceste civilizaţii; gloria şi grandoarea sunt estetice. Pentru toţi în afară de negustorul de antichităţi şi obiecte de artă, Egiptul antic este reprezentat de monumentele sale, templele şi literatura. Continuitatea culturii în călătoria ei de la o civilizaţie la alta, la fel ca şi cuprinsul culturii este condiţionată de artă mai mult decât de oricare alt lucru. Troia trăieşte pentru noi doar în poezie şi prin obiectele sale de artă care au fost recuperate dintre ruine. Civilizaţia Minoan se află astăzi în produsele de artă ale sale. Zeii păgâni şi ritualurile păgâne sunt demult apuse, însă dăinuiesc în tămâie, lumânări, robe, şi prin sărbătorile actuale. În cazul în care literele concepute, probabil cu scopul de a facilita tranzacţiile comerciale, nu ar fi fost dezvoltate în literatură, şi ar fi continuat doar ca instrumente tehnice, noi înşine am putea trăi cu greu în mijlocul unei culturi mai dezvoltate decât cea a strămoşilor noştri primitivi. Departe de ritual şi ceremonie, de mimică şi dans şi drama care reiese din acestea, de dans, cântec şi acompaniament muzical instrumental, de instrumentele şi produsele traiului zilnic produse pe tipare şi ştampilate cu însemnul vieţii colective înrudite cu cele manifestate în alte arte, evenimentele trecutului îndepărtat ar fi acum scufundate în uitare.

Iasă din discuţie a face mai mult decât a sugera trăsăturile esenţiale dezvelite ale funcţiei artelor din vechile civilizaţii. Dar artele prin care poporul primitiv şi-a sărbătorit şi transmis obiceiurile şi cutumele lor, arte care au fost comune, sunt sursele din care s-au dezvoltat toate artele civilizate. Tiparele caracteristice armelor, carpetelor şi paturilor, coşurilor şi borcanelor sunt semne ale uniunii de trib. Astăzi, antropologul mizează pe

tiparul gravat într-o măciucă, sau pictat pe un castron, pentru a-i determina originea. Ritualul şi ceremonia, la fel ca şi legenda leagă viaţa şi moartea într-o asociere comună. Sunt estetice, dar sunt şi mai mult decât estetice. Ritualurile bocitorilor exprimă mai mult

decât durere; războiul şi dansul extenuant au fost mai mult decât o adunare de energie pentru sarcinile ce trebuie îndeplinite; magica a fost mai mult decât un fel de a comanda forţele naturii pentru a onora invitaţia omului; ospăţurile au fost mai mult decât o satisfacţie a foamei. Fiecare din aceste metode comune de activitate unesc practicul, socialul şi educativul într-un tot unitar cu forma estetică. Ele au introdus valorile sociale în experienţă într-un mod impresionant. Conectează lucruri importante publicului şi făcute cu ajutorul comunităţii. Pentru aceste activităţi conforme cu nevoile şi condiţiile cele mai intense, arta a fost *în* ele cea mai uşoară de înţeles şi lungă experienţă amintită. Dar au fost mai mult decât arta pură, deşi firul estetic este omniprezent.

În Atena, pe care o ştim ca fiind adăpostul prin excelenţă al poeziei epice şi lirice, al artei teatrului, arhitecturii şi sculpturii, ideea de artă de dragul artei, aşa cum am mai remarcat, nu ar fi înţeleasă. Severitatea lui Platon faţă de Homer şi Hesiod pare exagerată. Dar ei au fost învăţătorii morali ai oamenilor. Atacurile lui asupra poeţilor sunt la fel ca cele ale criticilor zilelor noastre aduse împotriva porţiunilor din scriptura creştină, din cauza influenţei morale rele atribuită lor. Cererea lui Platon de cenzură a poeziei şi muzicii este un tribut adus influenţei sociale şi chiar politice exercitate de aceste arte. Teatrul era nejucat în Ziua Sfântă; participarea era de natura unui act de muncă civică. Arhitectura în toate formele ei importante era publică, nu domestică, mult mai puţin închinată industriei, activităţilor bancare sau comerciale.

Declinul artei în perioada alexandriană, degenerarea sa în imitaţii sărace ale modelelor arhaice, este un semn al pierderii generale a conştiinţei civice care a însoţit umbrirea oraselor - stat şi ridicarea imperialismului conglomerat. Teorii despre artă şi cultivarea elementelor esenţiale şi retorice a luat locul creaţiei. Şi teoriile despre artă au evidenţiat marea schimbare socială care ar fi avut loc. În locul conectării artelor cu expresia vieţii comunitare, frumuseţea naturii şi artei a fost privită ca un ecou şi reamintire a unei realităţi divine care şi-a avut existenţa în afara vieţii sociale, şi fireşte în afara cosmosului însuşi - sursă extremă a tuturor teoriilor ulterioare care tratează arta ca pe ceva adus din afară în experienţă.

Pe vreme ce Biserica s-a dezvoltat, arta a fost din nou conectată la viaţa umană şi a devenit o legătură de unire a oamenilor. Prin slujbele şi împărtăşaniile sale, Biserica a reînviat şi adaptat o formă impresionantă care a fost cea mai emoţionantă în toate ritualurile şi ceremoniile prioritare.

Biserica, chiar mai mult decât Imperiul Roman, a servit drept liant al unirii în mijlocul dezintegrării care a urmat căderii Romei. Istoricul vieţii intelectuale va accentua doctrinele Bisericii; istoria instituţiilor politice, dezvoltarea legii şi autorităţii cu ajutorul instituţiilor ecleziaste. Dar influenţa care a contat în viaţa de zi cu zi a maselor de oameni şi care le-a dat un sentiment de unitate a fost constituită, se presupune, de către jurăminte solemne, cântec şi pictură, de ritual şi ceremonie, toate având un fir estetic, mai mult de către oricare alt lucru. Sculptura, pictura, muzica, literatura sunt în locul unde este prezentă munca în echipă. Aceste obiecte şi fapte sunt mai mult decât operă de artă pentru veneratorii care se adună în templu. După toate calculele, acestea sunt mai putin opere de artă pentru ei decât sunt pentru credincioşii sau necredincioşii zilelor noastre. Dar din cauza particularităţii estetice, învăţările religioase au fost mult mai uşor

exprimate şi efectul lor a fost de mai lungă durată. Din cauza artei dinăuntrul lor, au fost schimbate din doctrine în experienţe vii.

Că Biserica a fost extrem de conştientă de efectul extra-estetic al artei este evidentă în grija avută pentru orânduirea artelor. Astfel, în anul 787 A.D., al Doilea Sinod de la Nicea a instituit oficial următoarele:

"Substanţa scenelor religioase nu este lăsată la iniţiativa artiştilor; ci derivă din principiile aşternute de Biserica Catolică şi tradiţia religioasă…….. Arta singură aparţine pictorului; organizarea şi aranjamentul său aparţine clerului."*. Cenzura dorită de Platon a început să se clatine.

Există o declaraţie a lui Machiavelli care mi-a părut întotdeauna simbolică pentru spiritul Renaşterii. El a spus că atunci când termina treburile zilnice, se retrăgea în studiul său şi se lăsa absorbit de literatura clasică a antichităţii. Afirmaţia este dublu simbolică. Pe de o parte, cultura veche nu ar fi fost trăită. Ar putea fi doar studiată. Aşa cum Santayana bine a spus, civilizaţia greacă este acum un ideal de admirat, nu unul de realizat. Pe de altă parte, cunoaşterea artei greceşti, în special a arhitecturii şi sculpturii, a revoluţionat practica artelor, inclusiv pictura. Simţul contururilor naturalistice ale obiectelor şi a aşezării lor în peisajul natural a fost redobândită.; în şcoala romană, pictura a fost aproape o tentativă de a produce sentimente prilejuite de sculptură, în timp ce şcoala florentină a dezvoltat pe rând valorile particulare esenţiale. Schimbarea a afectat atât forma cât şi substanţa estetică. Lipsa de perspectivă, calitatea plată şi prelucrată a artei bisericeşti, utilizarea sa de aur, şi o multitudine de alte trăsături nu au fost doar din cauza lipsei de abilitate tehnică. Au fost din punct de vedere organic conectaţi cu interacţiunile personale în experienţa umană care au fost dorite ca şi consecinţă a artei. Experienţele seculare care au apărut în vremea Renaşterii şi care au hrănit cultura antică au implicat necesitatea de producere a efectelor, cerând noua forma în artă. Extinderea substanţei de la subiectele biblice şi vieţile sfinţilor la portretul scenelor mitologiei greceşti şi apoi la spectacolele vieţii contemporane au fost inevitabil rezultate sociale impresionante". *

* citaţi din *O prefaţă a moralurilor* a lui Lippmann, p.98. textul unui capitol din care pasajul este citat da exemple regulilor specifice prin care este reglementată munca pictorului. Distincţia între "artă" şi "substanţă" este similară cu cea desenată de către nişte partizani ai dictatorialismului proletarian al artei între tehnică sau îndemânare care aparţin artistului şi obiectului de studiu dictat de nevoile "liniilor partidului" în continuarea cauzei. Este impus un standard dublu. Există o literatura bună sau rea ca simplă literatură, şi literatura care este bună sau rea conformă cu orientarea sa asupra revoluţiei economice şi politice.

Aceste remarci intenţionează a fi o ilustrare goală a faptului că fiecare cultură are propria individualitate colectivă. Asemenea individualităţii unei persoane din care porneşte o operă de artă, această individualitate colectivă îşi lasă amprenta de neuitat asupra artei care este produsă. Fraze precum arta insulelor South Sea, a indianului nord

american, a negrului, chinezului, cretanului, egipteanului, grecului, elenului, bizantinului, musulmanului, goticului, Renaşterii, au o semnificaţie veridică. Faptul incontestabil al originii culturale colective şi importanţa lucrărilor ilustrează lucrul, anterior menţionat, că arta este o forţă în experienţă mai mult decat o entitate în sine. S-a ridicat o problemă în fapt, totuşi, de către o şcoală recentă a gândirii. Este contestat faptul că, de vreme ce nu putem real reproduce experienţa unor oameni distanţi în timp şi străini în cultură, nu putem avea o apreciere autentică a artei produse. Chiar şi arta greacă declară că atitudinea elenă despre viaţă şi lume a fost atât de diferită de a noastră încât produsul artistic al culturii greci ar trebui să fie estetic o carte închisă pentru noi.

Parţial, un răspuns la această contestaţie a fost dat deja. Este fără îndoială adevărat că experienţa totală a grecilor în prezenţa, să zicem, a arhitecturii Greciei, sculptura, şi pictura nu este nici pe departe identică cu a noastră. Trăsăturile culturii lor au fost efemere; acum nu există şi aceste trăsături au fost concretizate în experienţa lucrărilor de artă a lor. Dar experienţa este o problemă de interacţiune a produsului artistic cu sinele. Prin urmare, nu se întâmplă de două ori la fel pentru persoane diferite chiar şi în ziua de astăzi. Se schimbă la aceeaşi persoană în timpuri diferite şi aduce ceva diferit lucrării.

Dar nu există nici un motiv pentru care, în ideea de a fi estetic, aceste experienţe ar fi identice. Deci atâta timp cât în fiecare caz există un mecanism ordonat al problemei experienţei către o împlinire, există o calitate estetică dominantă. *În fond* calitatea estetică este aceeaşi pentru grec, chinez şi american.

Acest răspuns, totuşi, nu acoperă întregul teren. Pentru că nu se aplică efectului total uman al artei unei culturi. Problema, deşi greşit pusă cu referire la esteticul distinctiv, sugerează întrebarea a ceea ce poate semnifica arta altui popor pentru experienţa totală a noastră. Dezbaterea lui Taine şi a şcolii sale cum că trebuie să înţelegem arta în termeni de "rasă, mediu şi timp" ridică întrebarea, dar nu mai mult decât atât. O asemenea înţelegere poate fi pe deplin intelectuală, ca şi nivelul informaţiei geografice, antropologice, şi istorice de care este însoţită. Lasă nerezolvată problema semnificaţiei artei străine pentru experienţa caracteristică civilizaţiei prezente.

Natura problemei este sugerată de teoria lui Mr. Hulme asupra diferenţei primare între arta bizantină şi musulmană pe de o parte şi cea greacă şi renascentistă pe de altă parte. Ultima, a zis el, este vitală şi naturalistică. Prima este geometrică. Continuă să explice că această diferenţă nu are legătură cu diferenţele de competenţă tehnică. Prăpastia dintre ele este dată de o deosebire fundamentală de atitudine, de dorinţă şi intenţie. Suntem acum obişnuiti cu un singur mod de satisfacere şi preluăm propria atitudine de dorinţă şi intenţie ca fiind atât de inerentă în toată natura umană ca şi aprecierea tuturor operelor de artă, ca şi constituire a cererii cu care toate operele de artă vin în contact şi sunt satisfăcute. *Noi* avem dorinţe care sunt înrădăcinate în tânjirea

pentru o creştere a vitalităţii experimentale, cu ajutorul relaţiilor încântătoare cu formele şi evoluţia "naturii". Arta bizantină, şi câteva alte forme ale artei orientale, ţâşnesc dintr-o experienţă care nu are nici o plăcere în natură şi nici o strădanie pentru vitalitate. Ele "exprimă un sentiment de separare în faţa naturii externe". Această atitudine caracterizează obiecte la fel de deosebite ca piramida egipteană şi mozaicul bizantin. Diferenţa între asemenea artă şi cea caracteristică lumii Western nu este explicabilă prin interesul faţă de compoziţiile abstracte. Ea manifestă ideea de separare, de disonanţă a omului şi naturii.*

Mr. Hulme rezumă spunând că "arta nu poate fi înţeleasă de la sine, ci trebuie luată ca un element al unui proces general de adaptare a omului cu lumea exterioară". Indiferent de adevărul explicaţiei lui Mr. Hulme despre diferenţa caracteristică mai mult între arta orientală şi occidentală (greu aplicabilă în orice caz artei chinezeşti), modul lui de a pune problema, după mine, ridică cauza generală în contextul său potrivit şi sugerează soluţia. Doar pentru că arta, vorbind din perspectiva influenţei culturii colective asupra creaţiei şi stăpânirii operelor de artă, este elocvenţa unei atitudini împământenite de adaptare, a unei idei profunde şi ideale a atitudinii umane generale, arta caracteristică a unei civilizaţii este un mijloc de a intra în cele mai adânci elemente ale experienţei civilizaţiilor retrase şi străine. Prin acest fapt este explicată şi importanţa umană a operelor lor pentru noi înşine. Ele dau o extindere şi adâncire a propriei noastre experienţe, reproducând-o mai puţin local şi provincial pe cât de mult putem înţelege, şi cu ajutorul lor, atitudinile primare în alte forme de experienţă. Dacă nu ajungem la atitudinile exprimate în arta altei civilizaţii, produsele ei sunt fie de interes doar pentru "estet", fie nu ne impresionează estetic. Arta chineză pare atunci "bizară" din cauza combinaţiilor nedorite ale perspectivei; arta bizantină rigidă şi nepotrivită; arta negrilor, grotescă.

În referirea la arta bizantină, am pus termenul de natură în ghilimele. Am făcut asta pentru că cuvântul "natură" are o semnificaţie specială în literatura estetică, îndeosebi indicată prin folosirea adjectivului "naturalistic". Dar "natura" de asemenea are o semnificaţie în care include întreaga combinaţie a lucrurilor – în care are forţă cuvântul imaginativ şi emoţional "univers". În experienţă, relaţiile umane, societatea şi tradiţiile sunt la fel de mult parte din natura în care şi prin care trăim, pe cât este lumea fizică. Natura în acest sens nu este "exterioară". Este în noi şi noi în ea.

* T.E. Hulme, *Speculatii,* pp. 83-87 peste tot

Dar sunt o mulţime de căi de a participa în ea, şi acestea sunt caracteristicile nu doar a experienţelor variate ale aceluiaşi individ, dar şi ale atitudinilor străduinţei, nevoii şi realizării care aparţine civilizaţiilor în aspectul lor colectiv. Operele de artă sunt mijloacele prin care noi pătrundem, cu ajutorul imaginaţiei şi emoţiilor invocate, în alte forme decât cele ale noastre de relaţionare şi participare.

Arta sfârşitului secolului al IX-lea a fost caracterizată de "naturalism" în sens restrâns. Majoritatea caracteristicilor creaţiilor începutului secolului XX au fost marcate de influenţa artei egiptene, bizantine, persiene, chineze, japoneze şi a negrilor. Influenţa e evidentă în pictură, sculptură, muzică şi literatură. Efectul "primitivului" şi arta medievală timpurie este o parte din acelaşi progres general. Secolul al XVIII-lea a idealizat sălbaticul nobil şi civilizaţia străvechilor oameni. Dar departe de "chinezescurile" şi unele faze ale literaturii romantice, *sensul* a ceea ce este trecut în arta

oamenilor străini nu a afectat actuala arta produsă. Văzut în perspectivă, aşa zisa artă pre-Rafaelita a Angliei este în cea mai mare parte tipică Victoriană a tuturor picturilor perioadei. Dar în recentele decenii, începuturile sec IX, influența artelor culturilor îndepărtate a pătruns în mod intrinsec în creația artistică.

Pentru multe persoane, efectul este fără îndoială superficial, pur şi simplu furnizând un tip de obiecte plăcute, o parte datorită noutății lor individuale, şi o parte datorită unei calități decorative adăugate. Dar ideea care ar conta pentru creația lucrărilor contemporane prin simpla dorință de neobişnuit, ori excentrică sau chiar şarmantă este mult mai superficială decât acest fel de stăpânire. Forța însuflețitoare este participarea autentică, într-un anumit grad şi fază, într-un tip de experiență în care obiectele primitive, orientale şi medievale timpurii sunt exprimări. Când lucrările sunt simple imitații ale operelor străine, ele sunt efemere şi neînsemnate. Dar aduc ce e mai bun dintr-un amestec de atitudini naturale ale experienței din perioada noastră şi cele ale popoarelor de la distanță. Pentru trăsăturile noi nu sunt simple completări decorative, ci o pătrundere în *structura* operelor de artă şi astfel ocazia unei experiențe mai lărgite şi împlinite. Efectul lor de durată asupra celor care percep şi savurează va fi cel de expansiune al simpatiei, imaginației şi înțelegerii lor.

Acest nou curent în artă reprezintă efectul tuturor informațiilor reale despre artă create de către alte persoane. Acest lucru este perceput de noi în limita în care el face parte din propriile noastre considerente, nu doar privit prin prisma referințelor sociale, şi anume, condițiile care l-au provocat. Rezultatul este îndeplinit atunci când, dacă l-am cita pe Bergson, ne însuşim modalități de percepere a naturii, pe care inițial nu le-am descoperit. Într-o oarecare măsură, devenim noi înşine artişti deoarece experimentând această integrare, şi, aducând-o în tipar, experiența noastră se va orienta într-o nouă direcție. În clipa în care înaintăm în spiritul artei Negroniene sau Polinesianiene, obstacolele dispar şi prejudiciile limitate se risipesc. Această insensibilă risipire este mult mai eficientă decât modificarea efectului prin raționament, pentru că atinge direct atitudinea.

Posibilitatea fenomenului de a comunica în adevăratul sens al cuvântului este o mare problemă care are un singur drept, cel de a se înțelege cu una din caracteristicile ei. De fapt, se ştie că se întâmplă, dar natura experienței în comunitate este una din cele mai serioase probleme ale filozofiei – cu toate că unii filozofi neagă lucrul ăsta. Existența comunicării este atât de incompatibilă cu izolarea noastră psihică de la unul la celălalt şi cu viața intelectuală internă ale oamenilor încât nu ne miră faptul că forța supranaturală a fost atribuită limbii şi acelei comunicări i-au fost acordate valori sacre.

Mai mult, evenimentele care ne sunt familiare şi uzuale sunt acele pe care noi se pare că le reflectăm cel mai puțin; le luăm drept bune. Ele mai sunt aşa, datorită apropierii lor de noi, prin gesturi şi pantomimă, cele mai greu de remarcat. Comunicarea prin vorbire, orală şi scrisă, reprezintă caracteristica simplă şi constantă a vieții sociale. Tindem, prin urmare, să o privim doar ca pe o simplă întâmplare pe care ar trebui fără îndoială să o acceptăm în orice situație. Nu luăm în considerare faptul că ea este baza şi sursa tuturor activităților şi relațiilor care fac diferența între legăturile interne ale ființelor umane. Un număr mare dintre interacțiunile interumane sunt externe şi mecanice. Ele au loc într-un anumit "domeniu", un domeniu definit şi menținut de instituțiile guvernamentale şi politice. Dar cunoştințele în acest domeniu nu cuprind acțiunile noastre comune ca fiind puterea sa integrală şi dominantă.

Relaţiile între naţiuni, relaţiile între investitori şi salariaţi, între producători şi consumători, sunt interacţiuni care doar într-o mică măsură formează legături comunicative. Între părţile implicate, există legături, dar sunt atât de inactive şi subiective încât noi nu realizăm care pot fi urmările neaplicării lor în practică.

Auzim discuţia, dar este aproape ca şi cum am asculta o harababură de limbi. Înţelesul şi valoarea ei nu o percepem. În anumite cazuri nu există deloc comunicare şi nu există nici un rezultat al experienţei comunicative care să rezulte doar când limba folosită în maxima ei capacitate depăşeşte izolarea fizică şi contactul extern. Arta este o modalitate de comunicare mult mai amplă decât o discuţie care există într-o multitudine de forme neînţelese reciproc. Comunicarea prin artă trebuie însuşită. Dar modalitatea de comunicare în artă nu este afectată de evenimentele istorice care marchează diferite forme ale limbajului uman. În special puterea muzicii transformă diferite individualităţi într-un act de capitulare, loialitate şi inspiraţie, o putere asemănătoare unui război utilizată în religie, atestă relativa universalitate a comunicării prin artă. Diferenţele între limbajul Englez, Francez şi German creează bariere care dispar atunci când arta vorbeşte.

Problema cu care ne confruntăm, din punct de vedere filozofic, este relaţia dintre abstract şi continuu. Ambele, sunt factori dificili şi totuşi trebuie ca ei să se unească şi să se armonizeze în orice asociere umană care este mult peste nivelul relaţiei necizelate. Cu scopul de a justifica continuitatea, istoricii adeseori au recurs la o metodă falsă numită "genetică", în care nu există o apariţie în adevăratul sens al cuvântului, deoarece totul se limitează la ceea ce a fost odată. În schimb, civilizaţia şi arta Egipteană a însemnat pentru Greci, nu doar o bază, Grecii nici nu s-au gândit şi arta a reluat versiunea civilizaţiei de care ei s-au plictisit. Fiecare cultură îşi are propria sa individualitate şi un tipar prin care îşi leagă caracteristicile.

Totuşi, continuitatea este afectată când arta unei alte culturi îşi asimilează atitudini care să ne determine cunoştinţe reale. Propria noastră experienţă prin aceasta nu îşi pierde din individualitate, ci combină elemente care îşi măresc semnificaţia. Se crează o comunitate şi o continuitate care nu există din punct de vedere fizic. Tentativa de a stabili continuitatea prin metode ce crează un set de evenimente şi una din doctrinele ce să le cuprindă în timp duce la înfrângere. Doar o îmbogăţire a experienţei care îşi stăpâneşte

valorile experimentate datorită atitudinii în viaţă, altele decât cele rezultate din mediul uman, face să piardă orice urmă de efect al discontinuităţii.

Problema în discuţie este alta decât faptul că zilnic ne punem la îndoială efortul pe care îl depunem ca să îl înţelegem pe celălalt, ci cui i-l atribuim de obicei. Orice prietenie este o soluţie a problemei. Prietenia şi afecţiunea personală nu este rezultatul informaţiei despre o altă persoană chiar dacă ceea ce ştii despre ea, poate încuraja crearea lor. Asta se întâmplă doar dacă ea face parte integrantă din simpatie prin imaginaţie. Sau când dorinţele şi năzuinţele, când interesele şi modalităţile de răspuns ale celuilalt duc la o creştere a propriei noastre fiinţe în procesul de înţelegere a celuilalt. Învăţăm să vedem prin ochii lui, să auzim prin urechile lui, iar rezultatul ne oferă instrucţiuni reale în vederea creării propriei noastre structuri. Observ că, însuşi dicţionarul evită definirea termenului "civilizaţie". El este definit ca o stare de comportament civilizat, "civilizat" şi " a fi într-o stare civilizată". Cu toate acestea, verbul "a civiliza" este definit astfel " a se cultiva în artele vieţii astfel încât să creşti pe scara civilizaţiei". Indicaţiile în artele vieţii

sunt altceva decât o simplă transmitere a informației în artă. Există o realitate în comunicarea şi participarea la valorile vieții, şi anume, cea prin intermediul imaginației şi a operelor de artă care sunt cele mai aprofundate şi mai energetice modalități de sprijin a personalității în împărtăşirea artelor vieții. Civilizația este nepoliticoasă deoarece ființele umane sunt clasificate în grupuri necomunicative, rase, națiuni, clase şi bisericuțe.

O scurtă caracterizare a unor momente istorice în care legătura culturală cu viața comună de care am vorbit mai devreme în acest capitol ne arată diferențele existente față de condițiile actuale. Este destul de neplăcut să susții că absența evidentă a legăturii naturale în artă cu alte forme culturale se datorează complexității vieții moderne, prin multitidinea diferențierilor, şi prin existența simultană a diverselor centre de cultură în lume care îşi modifică produsele dar nu formează părți ce să cuprindă întregul grup social. Aceste lucruri sunt suficiente, şi efectul lor asupra artei în relație cu civilizația poate fi uşor descoperit. Un factor impotant este distrugerea în masă.

Multe au fost moştenite din civilizațiile din trecut. Influența științei şi filozofiei Greceşti, a legislației Române, a religiei de origine Evreiască, urmate de actualele instituții, credințe şi modalități de judecare şi simțire sunt cunoscute mai degrabă ca o necesitate decât o referire. Pentru realizarea acestor factori au fost implementate două forțe vizibil înaintate în origine care în epoca prezentă constituie "modernul". Aceste două forțe sunt știința elementară şi aplicarea ei în industrie şi comerț prin intermediul tehnologic şi folosirea energiei electrice într-un mod inuman. În concluzie, problema rolului şi locului artei în civilizația contemporană solicită atenție în relațiile ei cu știința şi cu urmările sociale provocate de industria tehnologică. Izolarea artei care persistă astăzi nu trebuie privită ca pe un fenomen izolat. Ea este o manifestare a incoerenței civilizației cauzată de noi forțe, atât de noi încât atitudinile ce-i aparțin şi consecințele ce-au urmat nu au fost încadrate şi prelucrate în caracteristicile experienței esențiale.

Știința a creat o concepție nouă şi radicală în latura fizică şi în relația noastră cu ea. Acest nou concept este deocamdată apropiat de conceptul lumii şi al omului ca o moştenire din trecut, în special din tradiția Creştină prin care s-a creat imaginația socială Europeană tipică. Însuşirile lumii fizice şi cele din domeniul prezent le-a spulberat, în timp ce cultura Greacă şi cea a Evului Mediu le-a păstrat legate - deşi totuşi s-a realizat o legătură prin diverse metode în ambele perioade. Contrastele care există astăzi între elementele spirituale şi materiale ale tradițiilor noastre istorice şi structura naturii noastre fizice care este dezvaluită de către ştiință, sunt sursele de bază ale dualismului în filozofie de la Descarte şi Locke. Aceste formulări în schimbare reflectă un conflict care este prezent peste tot în civilizația modernă. Dintr-un anume punct de vedere problema redobândirii unui loc esențial al artei în civilizație este ca şi problema reorganizării moştenirii noastre din trecut şi asimilarea cunoştințelor actuale într-o legătură coerentă şi integrată imaginar.

Problema este atât de acută şi atât de puțin influențabilă încât orice fel de soluții propuse anticipează faptul că în cel mai bun caz pot fi realizate doar prin cursul firesc al lucrurilor. Metoda ştiințifică care este practicată în prezent, este mult prea nouă ca să fie aplicată în experiență. Va mai dura încă mult timp de acum încolo ca ea să fie înrădăcinată în subsolurile minții şi să devină parte integrală din credințele şi atitudinile colective. Până atunci, ambele metode şi concluzii vor rămâne în posesia specialiştilor, ei

işi vor exersa influența lor generală doar prin metoda externă, mai mult sau mai puțin transformând impactul mult peste credință, şi prin aplicația practicată extern în mod egal. Chiar şi aşa este posibilă exagerarea efectului dăunător exercitat de ştiință asupra imaginației. Este adevărat faptul că ştiința fizică distruge elementele calității care oferă însuşirilor şi specificațiilor unei experiențe simple perspicacitate şi lux , părăsind lumea, mult prea departe de interpretarea ştiințifică a termenului, neconținând trăsături care dintotdeauna au constituit sensul lui apropiat. Dar înțelesul efectului imediat în care arta funcționează, rămâne doar ceea ce a fost. Nici un factor pe care ştiința fizică ni-l prezintă ca pe un obiect indiferent dorinței şi aspirației umane, nu îl putem utiliza în afirmația cum că moartea poeziei este inevitabilă. Umanitatea întotdeauna a fost conştientă că decorul în care se petrece viața lor este mai mult sau mai puțin neplăcut pentru scopul uman. Niciodată populația nu va părea surprinsă la declarația cum că lumea este indiferentă la speranțele pe care le au.

Faptul că ştiința tinde să ne arate că omul face parte din natură are un efect care este mai degrabă favorabil decât nefavorabil artei, în timp ce semnificația în sine se realizează şi când sensul ei nu mai este în contradicție cu cunoştințele noastre din trecut. Cu cât mai mult partea umană apare în lumea naturală, cu atât devine mai vizibil faptul că impulsionările şi concepțiile sale sunt decretate de natură în interiorul ei. Umanitatea în deplina ei manifestare întotdeauna s-a ghidat după acest principiu. Ştiința oferă acestei operațiuni suport intelectual. Sub diverse forme, sensul relației dintre natură şi om întotdeauna a fost latura vie a spiritului artei.

Mai mult, rezistența şi conflictul întotdeauna au fost factorii ce-au generat arta; şi sunt, după cum am văzut, elemente necesare ale expresiei artistice. Nici lumea întru totul insensibila şi aspră în fața umanității, nici cineva atât de înrudit cu dorințele sale încât să şi le îndeplinească nu va forma un tărâm în care arta să reînvie. Legendele care relatează astfel de situații vor înceta să mulțumească doar atunci când vor înceta să mai fie legende. Este la fel de necesar ca fricțiunea să genereze energie estetică, pe cât de necesar este să furnizezi energie în domeniul tehnologic. Când vechile credințe şi-au pierdut imaginația – şi influența lor era mult deasupra motivării – şi când ştiința dezvăluie rezistența pe care mediul înconjurător i-o oferă omului - vor apărea noi idei în artă. Chiar şi în prezent îi datorăm ştiinței eliberarea spiritului uman. Ultimele prevederi vigilente au stârnit o mare curiozitate, şi au declanşat un respect față de aspectele care nici nu au existat până acuma. Metoda ştiințifică tinde să determine respect față de experiență, şi chiar şi în cazul în care aceasta nouă venerație este încă păstrată de câțiva, se regăseşte promisiunea unui nou fel de experiență ce va solicita expresivitate.

Cine poate anticipa ce se va întâmpla în momentul în care concepția experimentală se va încadra în întregime în cultura obişnuită? Sarcina cea mai grea este dobândirea perspectivei în viitor. Suntem obişnuiți să asimilăm la un moment dat particularitățile cele mai puternice şi cele mai neplăcute ca şi cum ele ar fi soluția viitorului. Ne gândim la efectul viitorului în ştiință folosind termeni derivați din situațiile ei actuale ocupând o poziție conflictuală şi subminală cu referire la marile tradiții din lumea vestică, ca şi cum aceşti termeni şi-au găsit locul definitiv şi irevocabil. Dar ca să judecăm corect, trebuie să analizăm ştiința în aşa fel încât atitudinea experimentală să fie naturalizată întru totul. Şi, în special, arta, în momentul în care va duce lipsă de lucruri simple, va fi întotdeauna derutată şi suprarafinată.

Până acuma, efectul ştiinţei, în măsura în care, pictura, poezia, şi proza au fost implicate, a fost mai degrabă să-şi diversifice structura şi forma decât să-şi creeze o sinteză unitară. Mă îndoiesc că există un număr foarte mare de persoane care "percep viaţa ca pe ceva sigur şi sănătos". În cel mai rău caz, e vorba despre ceva ce necesită eliberare din sinteza imaginaţiei care este în contrast cu natura lucrurilor. Posesia unei valori sănătoase în experienţa estetică s-a încheiat demult, locul i-a fost luat de mixtura obiectelor actuale din artă. La urma urmei, plajele, străzile, florile şi fructele, copiii şi bancherii din picturile contemporane, sunt doar elemente nedefinite şi deconectate, adică roadele unei noi versiuni[2].

Presupun că în orice perioadă istorică a existat în artă o parte neînţeleasă şi superficială. Vremurile grele au risipit multe, în timp ce astăzi ne lovim de *en masse* la o expoziţie. Totuşi, extinderea şi modelarea în pictură şi în alte activităţi care odată erau considerate prea simple sau prea departe ca să merite recunoaştere artistică, astăzi nu sunt decât nişte lucruri comerciale. Această extindere nu este neaparat rezultatul evoluţiei ştiinţifice. În schimb este produsul acelor condiţii care au generat revoltă în procedura ştiinţifică.

Asemenea idei difuze şi incoerente din arta contemporană sunt rezultatul distrugerii ideilor. O integrare mai puternică în artă se va obţine printr-o schimbare totală şi consecutivă în cultură, şi anume, atitudinile care nu vor pune la îndoială bazele civilizaţiei şi bazele credinţelor şi eforturilor. Un singur lucru este sigur, unitatea nu poate fi realizată prin intoarcerea în timp. Ştiinţa este aici, şi are nevoie de o nouă integrare.

Cea mai directă şi cea mai pătrunzatoare prezenţă a ştiinţei în civilizaţia contemporană este să o aplicăm în industrie. Dar aici intervine o problemă mult mai gravă în ceea ce priveşte relaţia artei cu civilizaţia contemporană şi concepţia sa decât în cazul ştiinţei în sine. Separarea artei utile şi frumoase valorează mai mult decât pierderea ştiintei din tradiţiile trecutului. Diferenţa dintre ele nu a fost fondată în viaţa modernă. Dacă e să ne întoarcem în timp, în cultura Greacă, artele utile au fost susţinute de sclavi şi de "meştesugarii de rând" şi au fost preţuite, mai târziu vedem că ele s-au menţinut. Arhitecţi, constructori, sculptori, pictori, muzicieni, toţi au fost artizani. Doar cei ce şi-au desfăşurat activitatea în mediul literar erau consideraţi artişti, atâta timp cât munca lor nu includea folosirea mâinilor, a uneltelor şi a instrumentelor fizice. Producţia în masă cu ajutorul mijloacelor mecanice a dus la vechea separare între util şi frumos, o nouă

întorsătură în artă. Marea ruptură este provocată de importanţa acordată industriei şi comerţului din întreaga structură socială.

Ingineria şi estetica sunt doi poli opuşi, iar producerea bunurilor a devenit una tehnologică. Libertatea de a alege a făcut ca meşteşugarii ce îşi foloseau mâinile în activitatea lor să fie înlocuiţi de tehnologie. Cei care dispuneau de ea s-au bucurat în mod direct de producerea bunurilor, într-o anumită măsură, capacitatea de a produce mărfuri utile cu valoare individuală, a devenit o materie specializată separat de mersul obişnuit al

[2] Dl Lippmann a scris următoarele: " Odată ce mergi la muzeu, pleci de acolo cu senzaţia că ai văzut un amestec excentric de nuduri, bucăţi de bronz, portocali, roşii, flori, copii, colţuri de stradă şi plaje, bancheri şi doamne rafinate. Eu nu susţin că acea persoană nu a gasit nici o lucrare care să nu-l impresioneze. Dar impresia generală cu care rămâne fiecare, cred că, este cea de un haos total, percepţii, fantezii şi mici comentarii care le sunt suficiente, dar care nu sunt justificative şi cu usurinţă pot fi considerate inutile." – *A Preface to Morals,* pag. 103-104.

producției. Acest lucru este probabil cel mai important aspect în ceea ce priveşte poziția artei în civilizația contemporană.

Cu toate acestea, mai sunt câteva argumente care ar trebui să împiedice una din ideile în care descoperirile industriale contribuie în mod imposibil la integrarea artei în civilizație. Eu nu sunt de acord cu cei care cred că adaptarea eficace şi economică al unui singur aspect față de altele, respectă ideea de a folosi metode tehnologice cu scopul de a obține un rezultat "frumos" sau estetic. Orice mecanism şi obiect bine construit are formă, dar putem vorbi despre o formă estetică doar atunci când obiectul având această formă externă poate fi utilizat într-un domeniu mult mai mare. Nu putem ignora interacțiunea compoziției acelui domeniu cu ustensilele şi mecanismele. Dar respectând interacțiunea adecvată şi obiectivă a părților cu cele mai eficiente utilizări, cel puțin ne încurajează să ne gândim la o situație *favorabilă* pentru desfătarea estetică. Înlătură întâmplătorul şi inutilul. În simțul estetic este ceva clar în legătură cu o piesă a unei maşinării care are o structură logică şi care se potriveste pentru lucrul ei, iar lustruirea oțelului şi a cuprului este esențială pentru o performanță bună şi intrinsec plăcută ca percepție, şi dacă se compară produsele comerciale din prezent chiar şi cu cele de acum 20 de ani, ele au un mare câştig de formă şi culoare. Schimbarea lemnului din vechile maşini Pullman cu ornamentațiile stânjenitoare, chiar până la maşinile de oțel din prezent este tipică pentru ce vreau să spun. Arhitectura externă a apartamentelor din oraş rămâne tip cutie, dar interiorul este o revoluție estetică a necesității nevoii de adaptare.

O mai importantă considerație o reprezintă împrejurările industriale de lucru pentru a crea o mai mare experiență în care produsele particulare se potrivesc în aşa fel încât dobândesc o calitate estetică. În mod normal această remarcă nu se referă la distrugerea frumuseților naturale ale peisajului prin fabrici dizgrațioase şi împrejurimile lor murdare, nici la cartierele sărace şi mizere urmare a producției de maşini. Vreau să spun că obişnuința ochiului ca mediu de percepție este uşor alterată şi acomodată cu formele ce sunt tipice produselor industriale şi obiectelor care aparțin de urban şi se deosebesc de viața rurală. Culorile şi planurile care răspund de habitat dezvoltă un nou material de interes. Râul, verdeața, formele asociate cu împrejurimea rurală îşi pierd locul ca material important de experiență. Parte cel puțin a schimbării, atitudinii din ultimii ani spre aspectele "modernistice" în pictură, este rezultatul acestei schimbări. Chiar şi obiectele peisajului natural devin "aperceptive" în termenii relațiilor caracteristice ale obiectelor, desenul fiind datorat manierei mecanice de producție; clădiri, mobilier, mărfuri într-o experiență saturată cu aceste valori, având adaptările lor interne şi funcționale proprii se vor potrivi într-un mod care duce la rezultate estetice.

Dar până ce organismul avid de natural pentru satisfacerea esenței experienței, şi până ce imprejurimile pe care le-a creat omul, sub influența industriei moderne îşi permit mai puțin realizarea ei şi o mai mare repulsie decât în timpurile dinainte, există evident o problemă încă nerezolvată. Setea organismului pentru satisfacerea ochiului este mai mică decât impulsul urgent pentru hrană. Într-adevăr mulți țărani au acordat mai multă grijă cultivării cerealelor decât producției legumicole pentru hrană. Ei trebuie să fie forțe de lucru care afectează înțelesul mecanic al producției şi care sunt străine operației mecanice însăşi. Aceste forțe se găsesc desigur în sistemul economic al producției private. Problema muncii de care suntem atât de conştienți nu poate fi rezolvată prin

simple schimbări neclare, ore de muncă şi condiţii sanitare. Nici o soluţie permanentă nu este posibilă pentru a salva în mod radical alterarea socială, ale cărei efecte gradul şi felul de participare a muncitorului şi dispunerea producţiei şi socialului le creează. Doar o astfel

de schimbare va modifica în mod serios conţinutul experienţei în crearea obiectelor. Această modificare a naturii experienţei este în cele din urmă elementul determinant în calitatea estetică a experienţei lucrurilor produse. Ideea că problema de bază ar putea fi rezolvată prin creşterea orelor de răgaz este absurdă. O astfel de idee abia reţine vechea diviziune dualistică dintre muncă şi odihnă, problema importantă ar fi o schimbare care va reduce forţa presiunii externe şi o va mări pe aceea a simţului de libertate şi interesului personal în operaţiile de producţie. Controlul oligarhic din afara procesului şi producţiei este forţa principală în prevenirea muncitorului de a avea un interes intim în ceea ce face în premisa satisfacţiei estetice. Nu există nimic în natura producţiei de maşini ***per se*** care este un obstacol de netrecut în calea conştiinţei muncitorului care înţelege că ceea ce face şi satisfacţiile camaraziilor şi utilitatea lucrului trebuie bine făcut. Condiţiile psihologice obţinute din controlul privat al muncii altor oameni de dragul câştigului privat, mai degrabă decât psihologicul fixat sau legea economică, rezultă în forţe care suprimă calitatea şi limita estetică într-o experienţă care însoţeşte procesul producţiei.

Atâta timp cât arta este salonul de frumuseţe al civilizaţiei, nici arta şi nici civilizaţia nu sunt sigure. De ce este arhitectura marilor noastre oraşe atât de nevrednică într-o civilizaţie aleasă? Nu este din cauza lipsei de materiale şi nici din cauza lipsei capacităţii tehnice. Nu sunt numai cartiere sărace, dar şi apartamentele la cheie sunt respingătoare estetic pentru că ele sunt lipsite de imaginaţie. Caracterul lor este determinat de un sistem economic în care este folosit terenul – nefolosit – de dragul câştigului, pentru profitul derivat din închiriere sau vânzare. Atâta timp cât terenul este eliberat de povara aceasta economică, se pot ridica ocazional clădiri frumoase, dar este slabă speranţă pentru construcţii arhitecturale de civilizaţie nobilă. Restricţia pentru plasarea clădirilor afectează indirect un număr de arte apropiate, în timp ce forţe sociale afectează clădirile în care subzistă şi prin care ne facem munca să opereze deasupra tuturor artelor.

Auguste Comte a spus că marea problemă a timpului nostru este organizarea proletariatului într-un sistem social. Remarca este chiar mai adevarată acum decât atunci când a fost emisă. Sarcina este imposibil de realizat printr-o revoluţie care stopează afectarea imaginaţiei şi emoţiilor umane. Valorile care conduc la producţie şi satisfacţii intelectuale ale artei trebuie încorporate într-un sistem de relaţii sociale. Mi se pare că mare parte din discuţia despre arta proletară este în afara subiectului deoarece confundă personalul şi deliberează intenţia artistului cu locul şi operarea artei în societate. Ceea ce este adevărat este că arta însăşi nu este sigură în condiţiile moderne până când masele de oameni care face lucrul util în lume au ocazia de a fi liberi în conducerea procesului de

producție şi sunt din belsug în stare de a se bucura de fructele muncii colective. Astfel, materialul pentru artă va fi retras din toate sursele oricând şi produsul artei ar putea fi accesibil tuturor, aceasta fiind o cerință a celor care au intenții personale politice, este nesemnificativ.

Atribuția morală şi funcția umană a artei pot fi discutate în mod inteligent numai într-un context de cultură.O lucrare particulară de artă poate avea un efect definit asupra unei persoane particulare sau asupra unui număr de persoane. Efectul social al romanelor lul Dicken's sau al lui Sinclair Lewis este departe de a fi neglijabil. Dar mai puțină conştiință şi mai multă potrivire constantă a ajustării procesului din întregul mediu înconjurător este creat prin arta colectivă a timpului. Doar că viața psihică nu poate exista fără un suport al mediului fizic, astfel încât viața morală nu poate progresa fără un suport moral. Chiar şi artele tehnologice în suma lor totală, fac mai mult decât să furnizeze un număr de înlesniri separate şi facilitate. Ei dau forma ocupațiilor colective şi astfel determină direcția interesului şi de aceea afectează dorința şi scopul.

Cel mai nobil om care trăieşte într-un desert preia ceva din asprimea şi sterilitatea lui, în timp ce nostalgia omului de munte când este luat din imprejurimile sale este un

exemplu cât de adânc a devenit mediul înconjurător parte din ființa sa. Nici sălbaticul şi nici omul civilizat nu este ceea ce este prin constituția naturală ci prin cultura la care participă. Măsura finală a calității acelei culturi este în artele în care înfloresc, comparația cu influențele directe a unor lucruri învățate prin cuvant şi pricepere este palidă şi ineficentă. Shelley nu a exagerat când a spus că ştiința morală "aranjează elementele pe care poezia le-a creat" dacă el extinde poezia " pentru a include toate producțiile experienței imaginative. Totalitatea tratamentului care se răsfrânge asupra moralului este nesemnificativă în comparație cu influența arhitecturii, a romanului, a dramei asupra vieții, devenind importante când rezultatele "intelectuale" formulează tendințele acestor arte şi le dă o bază intelectuală. Piedica "secretă" a raționalului este un semn al evadării din realitate cu excepția reflectării asupra forțelor înconjurătoare reale. Arta politică şi economică care poate furniza siguranța şi competența nu reprezintă garanții ale unei vieți umane îmbelşugate pe cât întreține înflorirea artelor care determină cultura.

Cuvintele furnizează o consemnare a ceea ce s-a întâmplat şi dau direcția solicitărilor şi îndeplinirilor acțiunilor următoare. Literatura transmite semnificația trecutului care este importantă în experiența actuală şi prezice marele progres a viitorului. Numai viziunea imaginativă stârneşte posibilitățile care se împletesc cu structura existentă. Primele semne ale insatisfacției şi primele înştiințări ale unui viitor mai bun se găsesc întotdeauna în operele de artă. Impregnarea caracteristică a noii arte într-o perioadă cu simțul diferitelor valori este motivul pentru care conservatorul găseşte o astfel de arta imorală şi sordidă şi este motivul pentru care se recurge la produse ale trecutului pentru satisfacerea estetică. Ştiința exactă poate colecta statistic şi întocmi diagrame. Dar prezicerile ei sunt, după cum bine s-a spus, doar inversări ale trecutului

istoric. Schimbarea într-un fond imaginativ este precursorul transformărilor care afectează mai mult decât amănuntele vieții.

Teoriile care atribuie un efect moral direct artei eşuează datorită faptului că nu ţin cont de civilizaţia colectivă, adică contextul de lucru al artei create şi savurată. Nu voi spune că vor tinde să trateze lucrările de artă ca pe un fel de fabulă idealizată a lui Esop. Dar ele toate tind să extragă lucrări deosebite, privite ca o edificare specială din mediul lor, şi să se gândescă la o funcţie morală a artei în termeni de relaţie strict personală între operele selectate şi un individ. Întreaga lor concepţie despre morală este atât de individuală încât se omite direcţia în care arta îşi exercită funcţia sa umană. Dictonul lui Mathew Arnold cum că "poezia este criticismul vieţii" este în acest punct un caz. I sugerează cititorului o intenţie morală din partea poetului şi o judecată morală din partea cititorului. Nu reuşeşte să vadă, sau în toate cazurile expune *cum* poezia este criticismul vieţii; numită, nu direct, dar prin dezvăluire, prin viziunea imaginativă adresată experienţei (fără a impune judecata) a posibilităţilor care contrastează cu condiţiile reale. Un simţ posibilităţilor care nu sunt realizate şi ar putea fi este atunci când se pun în contract cu condiţiile reale, cel mai penetrant "criticism" care poate fi făcut al celor din urmă. Din cauza simţului posibilităţilor care ni se oferă devenim conştienţi de constrângerile care ne încorsetează şi povara care ne apasă.

Mr. Garrod, un urmaş în mai multe sensuri al lui Matthew Arnold a spus sarcastic că ceea ce ne displace în poezia didactică nu este ceea ce ne învaţă, ci ceea ce nu ne învaţă. El a adăugat cuvinte în acest sens cum că poezia învaţă ca nişte prieteni şi învăţători, prin fiinţa şi nu prin intenţia expresiei. El spune într-un alt loc,"valorile poetice sunt la urma urmei, valori ale vieţii umane. Nu le putem diferenţia de alte valori deşi natura omului a fost compartimentată." Că ceea ce a spus Keats întruna din scrisorile sale poate fii depăşit la fel ca şi modul de manifestare a poeziei. El se întreabă care ar fi rezultatul dacă fiecare om extras din experienţa sa imaginativă, "o citadela eterică" ar fi ca şi o ţesătură a unei pânze de paianjen, "umplând aerul cu un circuit frumos". Pentru că, spune el, "omul nu trebuie să-şi discute sau să-şi susţină punctul de vedere, ci să şoptească rezultatele vecinului, şi astfel, să sugă seva din structura eterică, fiecare fiinţă umană putând deveni grandioasă, şi Umanitatea în loc să fie un câmp larg cu Grozama (ulex – lat) şi trandafiri sălbatici cu reminescenţe ici şi colo de pini şi stejari, va deveni o mare democraţie a Copacilor". Este în firea comunicării ca arta să devină organul incomparabil al instrucţiei, dar calea este atât de îndepărtată încât în mod obişnuit se asociază cu ideea de educaţie, fiind un mod care ridică arta atât de sus încât ne-am obişnuit să ne gândim la ea ca la o instrucţie, şi pe care o respingem prin orice sugestie de predare- învăţare în conexiune cu arta. Dar revolta noastră este de fapt o reflectare asupra educaţiei care înaintează prin metode atât de literale, încât exclud imaginaţia şi nu se pot atinge dorinţele şi emoţiile oamenilor. Shelley a spus, " imaginaţia este marele instrument al bunului moral, şi poezia are menirea de efect acţionând asupra cauzelor." De aici, continuă să spună, "poetul va greşi dacă va concretiza concepţiile sale în bine şi rău, care sunt de obicei ale timpului şi locului său, în creaţiile sale poetice. Prin presupunerea acestei sarcini inferioare va nega participarea în cauză" – imaginaţia. Sunt

mai puțini poeții care " urmăresc frecvent o țintă morală, şi efectul poeziei lor este diminuat exact în proporția în care sunt constrânşi să prevină acest scop." Dar puterea proiectării imaginative este atât de mare încât îi numeşte pe poeți "fondatorii societății civile".

Problema relației dintre artă şi morală este foarte adesea tratată astfel încât ea este doar de partea artei. Este virtual presupus că morala este satisfăcătoare ca idee, şi nu în fapt şi că singura problemă este dacă şi în ce mod arta se conformează cu sistemul moral deja dezvoltat. Dar formularea lui Shelly merge spre miezul problemei. Imaginația este instrumentul binelui. Este mai mult sau mai puțin o banalitate să spui că ideile unei persoane şi relațiile cu colegii săi sunt dependente de puterea sa de a se pune imaginativ în locul lor. Dar întâietatea în ceea ce priveşte imaginația se extinde mai departe de scopul relațiilor personale directe. Exceptând cazul în care "idealul este folosit cu considerație convențională sau în numele unei reverii sentimentale, factorul ideal în fiecare perspectivă morală şi loialitate umană sunt imaginative. Alianța istorică dintre religie şi artă îşi are rădăcinile în această calitate comună. De aici rezultă ca arta este mai

morală decat moralitatea. Ultima de asemenea tinde să devină o reflectare a unui *status quo* răsfrângerea unei ordini stabilite. Profeții morali ai umanității au fost întotdeauna poeți chiar dacă au vorbit în vers liber sau în parabole. Totuşi viziunea lor despre posibilități s-a schimbat curând într-o proclamare a faptelor care oricum există şi devin cu greu instituții semipolitice. Prezentarea lor imaginativă de idei va influența gândul şi dorința, fiind tratate ca reguli ale politicii. Arta a avut menirea să țină viu sensul scopului care depăşeste doveziile şi înțelesurile ce transcend din obişnuință.

Moralitatea este stabilită de un compartiment special în teorie şi practică deoarece reflectă diviziunile încorporate în instituțiile economice şi politice. Prezentarea lor imaginativă, a idealurilor care ar putea ordona gândului şi dorinței au fost tratate ca reguli ale politicii. Arta a fost mijlocul păstrarii vii a sensului, a scopurilor care depăşesc doveziile şi înțelesul care transcend dintr-un obicei împământenit. Morala este stabilită de un compartiment special în teorie şi practică fiindcă reflectă diviziunile întrupate în instituții economice şi politice. Ori de câte ori există diviziuni sociale şi bariere, practicile şi ideile cărora le corespund, fixează limite şi hotare, astfel încât acțiunea liberală este plasată sub restricție. Inteligența creativă este privită cu neîncredere; inovațiile care sunt esența individualității şi impulsul generos sunt puse în legături care nu distrug liniştea. Arta a fost recunoscută ca o putere a asociației umane şi nu a fost tratată ca o plăcere a unui moment inactiv sau ca o etalare a înțelesurilor ostentative, ci a fost înțeleasă ca identică cu fiecare aspect al valorii adică împărțită în experiență, "problema" relației dintre artă şi morală neexistând.

Ideea şi practica unei moralități sunt saturate de concepții care impiedică lauda şi blamarea, recompensa şi pedeapsa. Omenirea este împărțita între oi şi capre, vicioşi şi virtuoşi, cei care respectă legile şi criminali, bine şi rau. A fi dincolo de bun şi rău este o imposibilitate pentru om, şi atâta timp cât binele este doar ceea ce este lăudat şi recompensat, şi răul cel care în mod obişnuit este condamnat sau scos în afara legii, factorii ideali de moralitate sunt întotdeauna şi peste tot dincolo de bine şi rău. Deoarece

arta este în întregime inocentă în ceea ce priveşte ideile derivate din rugă şi blamare, este privită cu ochi suspicioşi de către păzitorii datinilor, ori numai arta este ea însăşi atât de veche şi "clasică" pentru a primi ruga convențională cu reavoință, înzestrată cum se spune în cazul lui Shakespeare, ca indiciu al punctului de vedere pentru moralitatea convențională şi poate fi extras ingenios din opera sa. Totuşi această indiferență de laudă şi blamare din cauza preocupării cu experiența imaginativă constituie miezul potențialului moral al artei. Din ea continuă puterea de eliberare şi de unitate a artei.

Shelley a spus, "marele secret al moralei este dragostea, sau *o ieşire din natura noastră ş*i o identificare a noi înşine cu frumosul care există în gândire, acțiune sau persoană, şi nu a noastră proprie. Pentru a fi cu adevărat bun, un om trebuie să-şi imagineze intens şi comprehensiv". Ceea ce este adevărat la individ este adevărat în întregul sistem de morală, în gând şi acțiune. În timp ce percepția unificării posibilului cu realul în muncă, în opera de artă este ea însăşi un mare bun, bunul neterminandu-se cu ocazia imediată şi în ocazia deosebită în care este continuată. Unificarea care este prezentată în percepție persistă în refacerea impulsului şi a gândului. Primele notificări ale redirecționării largi ale dorinței şi scopului sunt de necesitate imaginativă. Arta este un mod de predicție care nu se găseşte în grafice şi statistici, şi strecoară posibilitățiile relațiilor umane nu pentru a fi găsite în reguli şi precepte, sfat şi conducere.

"Dar arta prin care omul nu vorbeşte cu înțelepciune către om,
Doar către omenire- arta ar putea zice adevărul
Pieziş, fă fapta să nască cugetarea".